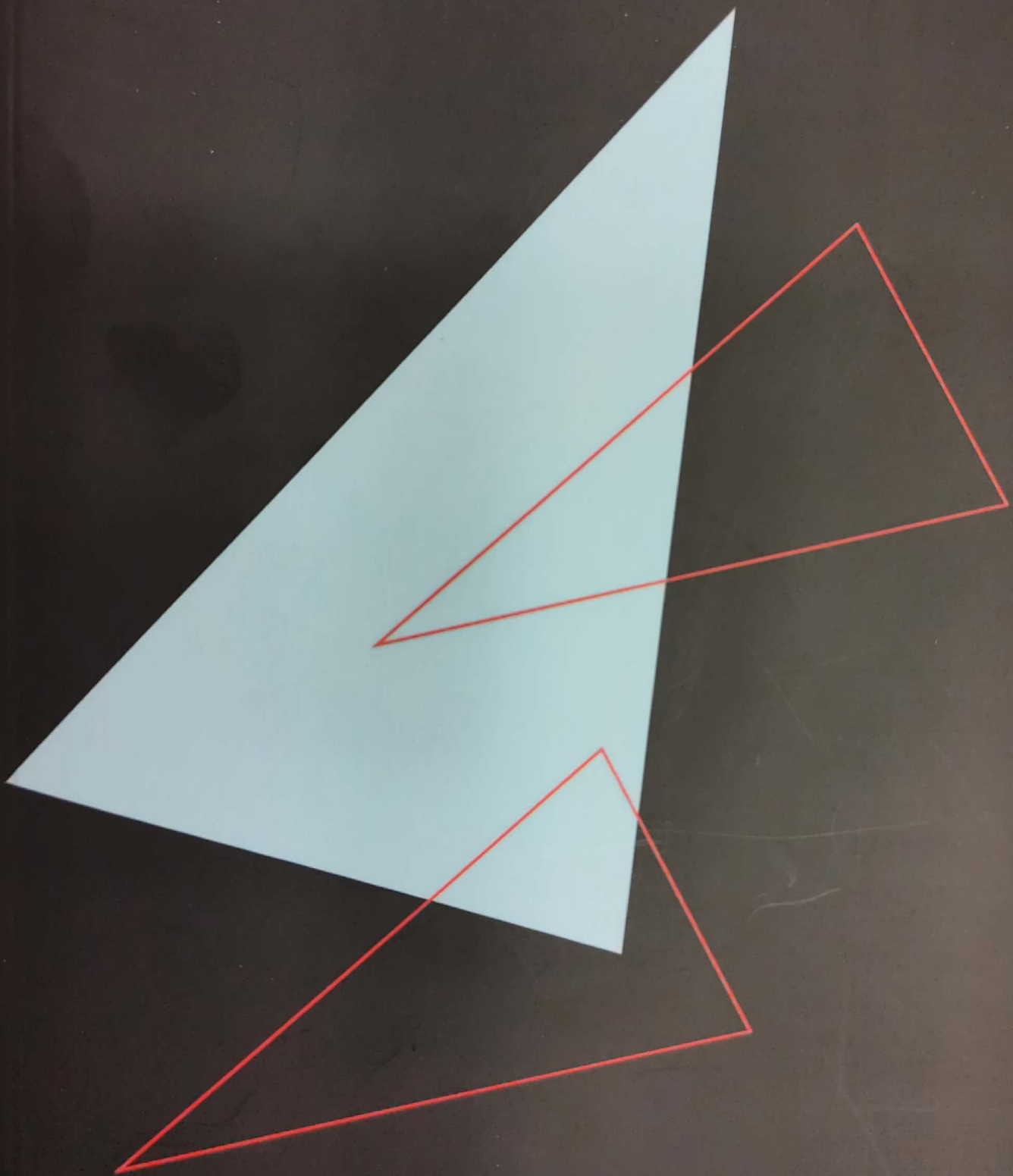
Andrei C. Șerban

Scena din spatele scenei



Editura Universităţii „Lucian Blaga” din Sibiu

Sibiu, Str. Lucian Blaga nr. 2A
http://editura.ulbsibiu.ro
editura@ulbsibiu.ro

Editor: Alex Văşies
Redactor: Daniel Coman
Tehnoredactor: Claudiu Fulea

ŞERBAN, ANDREI C.
Scena din spatele scenei / Andrei C. Şerban. - Sibiu
: Editura Universităţii “Lucian Blaga” din Sibiu, 2024
ISBN 978-606-12-2020-5

821.135.1.09

Scanned with OKEN Scanner

Scena din spatele scenei.
Teatru, film, literatură

Andrei C. Șerban

Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu
2024

Scanned with OKEN Scanner

Cuprins

Cuvânt înainte. Review/Reverie:
pledoarie pentru libertate textuală 1

Teatru **5**
Angajații lui Łukasz Twarkowski – pledoarie
pentru (post)umanitate 7
Un Brecht nipon (c)*à la carte* 11
Singur în Berlin, toți în istorie 15
Ochii Beatricei și puritatea ficțiunii 18
Monstruoasa luciditate bahică 22
Evanghelia după Pippo 24
După bătălie, rămâne teatrul 27
Autobahn sau despre oameni și mașini 30
Maestrul și Margareta. Turnul Babel literar-teatral 34
Medeea, „the purity of crime" 37
Scena din spatele scenei 40
Karamazovi românești, Karamazovi teatrali 43
Analfabetism sexual, umor evreiesc 46
O Suedie friguroasă 49
Martirul contemporan – dogmaticul caricatural 52
Lumea prin ochii Aglajei 55
Povestea unui radio, povestea unui masacru 58
Suspinul unui străin 62
Să tăcem despre Cehov 64
O magistrală manipulare a percepției 67
Pentru un exercițiu de frumusețe macabră 69

Scanned with OKEN Scanner

Film **73**
Zona de interes și florile care cresc la umbra zidului 75
O porție de realism gourmet. Wes Anderson și Roald Dahl – cvartet cinematografic 82
Anatomia unei căderi – pe granița dintre adevăr și ficțiune 88
Close – povestea unei prietenii „scandaloase” 97
Holy Spider. În numele tatălui și al fiului 103
The Innocents. Între cruditate și cruzime 109
Cât valorează un *Miracol*? 114
The Northman – un Hamlet cu temele făcute 120
After Love – o lecție despre tăcere 125
Dune 2021, un pariu câștigat 129
About Endlessness sau „Ce să faci când ți-ai pierdut credința?” 134
Locke – un „one-character movie” excelent 138
Realismul clinic în cinema. Cazul *Swallow* 142
O Euridice modernă – imposibilitatea privirii, simfonia suferinței 147
Mon cœur me dit... Antigone 151
Crescuți de lupi, în umbra Scripturilor 154
Cazul remake-urilor sau de câți psihopați are nevoie cinemaul? 157
Servitoarea, motelul și cuibul de cuci. Serialele fanfiction 162
Ruben Brandt și arta de a fura artă 168
Biblia și iPhone-ul 171
Despre daimoni și alți demoni 174
Malmkrog. Ofensele frumuseții oratorice 177

Scanned with OKEN Scanner

Literatură **181**
Limbajul – o nouă formă de melancolie 183
Discursul poetic și *sindromul* realității virtuale 186
Poezie. Identitate. Partaj 190
Mile End. My land? 194
Romanian Psycho 197
Observații adăugate 200
Neo-păgânism post-uman 203
Introducere în poezie sau Universul-Mare într-o sticlă de vodcă 106
„...și i-am evaporat îngerului plămânii". *Omar și diavolii* lui Dan Ciupureanu 211
Vocile unei noi poetici 215
Poezie clinică 219
Excese temperate 224
Poezie – *larvae* – cinematografie 227
Limitele intimității 231
Irealitate-noapte-lumină 234
Însemnări pe rețetare 237
Ceaușima, mon amour 240
Orice înger twink este înspăimântător 243
Discreție incisivă 246
Despre poezie, „cu eleganța unui protos vătămat" 249
Amparo Dávila și oaspeții ei 252
Quijote reloaded 255

Scanned with OKEN Scanner

Cuvânt înainte. Review / Reverie: pledoarie pentru libertate textuală

Eseurile, cronicile, foiletoanele în genere nu au nimic de-a face cu cercetarea academică „serioasă" – iată o prejudecată vehiculată tot mai des la noi în ultimii ani, mai ales odată cu diminuarea vizibilă a interesului pentru această practică. Însă detractorii acestor „subgenuri" omit (cu bună știință?) faptul că nume importante ale criticii autohtone, dar și occidentale și-au câștigat reputația, în primul rând, grație acestor exerciții critice de dimensiuni reduse. I-aș aminti în treacăt, când vine vorba de spațiul cultural românesc, pe Lucian Raicu și, în special, pe Nicolae Manolescu, în timp ce, în spațiul american, nu pot să nu mă gândesc la articolele lui Susan Sontag dedicate deopotrivă literaturii, teatrului și filmului, ca să nu-i mai menționăm pe francezii André Bazin sau Serge Daney – autori preocupați aproape exclusiv de texte critice concise, dar care rămân în continuare nume esențiale ale criticii de film din întreaga lume. Cel mai probabil, această prejudecată ascunde un complex care vizează nu neapărat conținutul unui text, ci cantitatea lui. Astfel, concizia tinde să fie privită cu scepticism, din moment ce, în absența unui cadru de cercetare riguros, astfel de practici riscă să fie percepute ca un argument critic incomplet, sau (în cel mai rău caz) ca un exercițiu impresiv inutil. Însă o asemenea percepție are, la rândul său, riscurile sale, întrucât știm la fel de bine că nici reversul său nu are mai multă credibilitate: calitatea unui studiu nu este neapărat direct proporțională cu numărul său de pagini... De fapt, până și această comparație este extrem de naivă și contraproductivă în sine, din simplul motiv că intenția din spatele acestor „genuri" diferă

Scanned with OKEN Scanner

radical: dacă un studiu academic înseamnă o cercetare prestabilită și mult mai cronofagă, un plan elaborat care să urmeze o traiectorie precisă, cu scopul de a propune formule noi de a înțelege structurile subtile ale unui construct ficțional, un eseu sau o cronică înseamnă, în primul rând, spontaneitate, lectură „la cald", încurajând abilitatea privitorului de a deconstrui și reconstrui un univers ficțional pe măsură ce ia contact cu produsul artistic. Din acest punct de vedere, astfel de texte sunt, am putea spune, un mijloc mult mai onest și direct de a sintetiza liniile de forță ale unui concept artistic, dar și un instrument de lucru extrem de eficient în rafinarea atât a gustului critic, cât și a propriului stil.

Volumul de față este rezultatul acestui crez, adunând în paginile sale o selecție de texte scrise pe o durată de aproape 15 ani, publicate de-a lungul timpului în mai multe reviste naționale (*Euphorion*, *Poesis International*, *Zona nouă*, *Aplauze*), precum și în publicații online dedicate literaturii și cinematografiei (revista *OPT Motive/Ficțiunea*). Diferențele de stil și abordare pe care cititorul le poate sesiza sunt, prin urmare, cauzate de acest aspect, în timp ce ordinea textelor este relativ aleatorie. Totodată, structura tripartită a volumului (Teatru, Film și Literatură) nu are la bază un principiu cronologic, ci pur și simplu un criteriu de departajare „generică". Prin această dispunere nu doresc în niciun fel să propun un top personal al preferințelor – literatura, teatrul și cinemaul au fost și sunt la fel de importante pentru mine și pentru dezvoltarea simțului critic. Tot astfel, mă alătur celor care cred cu tărie în importanța decisivă a literaturii pentru înțelegerea teatrului și cinemaului, la fel cum teatrul și cinemaul pot fi două medii complementare care împing discursul literar înspre noi forme de expresivitate. Acest volum este, prin urmare, produsul nu numai unor lecturi variate, ci și al unor contexte festivaliere teatrale, literare și cinematografice grație cărora am avut privilegiul de a mă racorda la noi direcții ale discursului artistic contemporan – mă refer, mai ales, la Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu,

Scanned with OKEN Scanner

Poets in Transylvania, Z9Festival și ESTE Film Festival, evenimente care au devenit în timp sinonime cu pulsul cultural al Sibiului.

Mulțumesc pe această cale tuturor celor care m-au încurajat și susținut în demersul de a îmi dedica o bună parte a timpului acestui exercițiu critic constant.

Scanned with OKEN Scanner

Teatru

Scanned with OKEN Scanner

Angajații lui Łukasz Twarkowski – pledoarie pentru (post)umanitate

„Voi m-ați creat, mi-ați oferit limba, iar acum vă pot vedea erorile și carențele." Ne aflăm într-o versiune alternativă a genezei biblice, într-o vârstă aproape adamică în care creaturile ajung să *păcătuiască* prin îndrăzneala de a testa limitele senzorialității și conștiinței lor, pentru a ajunge asemenea creatorilor. De aici până la catastrofa *decăderii*, a anihilării totale nu mai este decât un pas. Suntem în plin univers sci-fi, pe o stație spațială populată de oameni și androizi creați *după chipul și asemănarea lor*, un univers deopotrivă familiar și straniu al cărui echilibru este zdruncinat de apariția unor obiecte misterioase ce bulversează raporturile dintre Angajați. Da, ei sunt *Angajații*, lucrători în slujba umanității, plecați la ani-lumină depărtare de Terra, în scopuri de cercetare, în această stație care se transformă într-o instituție cu ambiții corporatiste. Protocoalele și legile nescrise sunt completate de ierarhii și norme birocratice închinate pe altarul științei și cunoașterii. Însă această cunoaștere este, ca de obicei, un fruct interzis, un obiect *extraterestru* insidios, care ridică întrebări existențiale și care distruge din interior. Altfel spus, istoria se repetă, tiparul mitic se reîntoarce în matcă, iterând eternul scenariu al condiției (post)umane.

Iată, pe scurt, premisele spectacolului *Angajații*, în regia lui Łukasz Twarkowski, bazat pe romanul omonim al tinerei scriitoare daneze Olga Ravn, o experiență teatral-cinematografică memorabilă ce recalibrează raporturile de forță între mijloacele de expresivitate artistică, pentru a livra o metaforă a perisabilității naturii umane, în lupta sa cu limitele cunoașterii. Într-adevăr, spectacolul regizorului polonez se desfășoară într-un spațiu liminal atât la propriu, cât și la figurat, în sensul

Scanned with OKEN Scanner

în care testează multe dintre limitările convenționale ale limbajului teatral regizoral, tot așa cum personajele ajung să se distrugă prin depășirea unor granițe care le sfidează însăși propria condiție uman(oid)ă. O lectură fenomenologică este necesară din mai multe aspecte, în condițiile în care relația personajelor, în special a androizilor, cu obiectele extraterestre ilustrează excelent modul în care plonjarea plenară în propria senzorialitate, pe canavaua realității exterioare, stă la originea conștiinței. Folosind cuvintele lui Merleau-Ponty, „doar prin lume pot să ies din mine", pentru a reveni ulterior asupra propriului eu, tot așa cum, prin contactul cu obiectele extraterestre, conștiința latentă a personajelor le deschide simțurile și, implicit, le pune la încercare propria umanitate.

Venind în siajul scrierilor lui Philip K. Dick și al ecranizărilor aferente semnate de Ridley Scott ori Denis Villeneuve, așadar respectând lunga tradiție a romanelor și filmelor sci-fi care abordează atât etica *jocului de-a Dumnezeu*, cât și problematica de natură spirituală a *inanimatului* care-și revendică un suflet, spectacolul și romanul *Angajații* este o pledoarie pentru frumusețea efemeră, chestionând, totodată, gena autodistructivă care ne definește, precum și legăturile invizibile pe care limbajul – marele rău necesar al existenței noastre – le creează cu ceilalți, dar și cu noi înșine. Cu alte cuvinte, perisabilitatea limbajului este echivalentă cu perisabilitatea ființei înseși, în aceeași măsură în care existența în afara limbajului este o utopie cât se poate de iluzorie. Tot astfel, parcurgând lecția dadaiștilor, distrugerea limbajului este, la rândul său, o iterare a limbajului însuși, a cărei singură finalitate nu duce înspre o eliberare, ci, dimpotrivă, riscă să devină propriul clișeu. Această buclă, această axiomă sau, mai degrabă, această înfrângere este unul dintre marile principii care guvernează, de fapt, de câteva decenii bune o mare parte a literaturii scandinave, manifestându-se cu predilecție în sfera poeziei. Din multe puncte de vedere, Olga Ravn este, de fapt, o romancieră *undercover*, o scriitoare căru-

Scanned with OKEN Scanner

ia atributul de *romancieră* i se acordă, mai degrabă, într-un compromis sau din cauza unui vid terminologic. În ciuda aspectului său fragmentar și prozaic, textul atipic al danezei jonglează cu o varietate de registre stilistice care, în timp ce oferă pretextul unei suite de monoloage atribuite unor instanțe actoriale, propune un (meta)limbaj profund poetic. Poate tocmai această impuritate generică a fost *triggerul* care l-a atras atât de mult pe Łukasz Twarkowski, un pasionat, de altfel, al experimentelor spectaculare ce se bazează pe o sinergie a cât mai multor limbaje artistice.

Din acest punct de vedere, spectacolul de la STUDIO theatregallery poate fi catalogat drept o experiență artistică totală, în sensul în care reconfigurează într-un produs unitar, pe de o parte, convenția teatrală și *imersivitatea* unei instalații care, implicit, oferă spectatorului posibilitatea unei vizionări 360 grade și, pe de altă parte, tehnicile cinematografice care se manifestă într-o narațiune filmică live, simultană cu desfășurarea scenică a acțiunii. Mai concret, acolo unde scriitoarea daneză excelează printr-o poeticitate deseori voit dezarticulată, ce explorează sinapsele subtile ale limbajului ascunse în substraturile conștiinței, regizorul polonez contrabalansează prin narativitate, printr-o articulare ce vine în favoarea unei dramaturgii cu inflexiuni filmice. Actorii sunt, astfel, acompaniați de spectrele discrete, *invizibile* a doi operatori de cameră ce proiectează pe cele patru ecrane care străjuiesc pereții exteriori ai stației spațiale desfășurarea evenimențială, asistați din culise de alți operatori care intervin la nivelul editării prin *cut*-uri, precum și prin inserarea unor materiale *footage* care concatenează materialul *brut* într-o narațiune fluidă. Tot angrenajul cinematografic are un dinamism progresiv de-a lungul celor aproape două ore și jumătate, atingând în ultimul tablou un stil atât de paroxistic, încât l-ar face invidios până și pe conaționalul autoarei daneze, cineastul Nicolas Winding Refn, a cărui amprentă deopotrivă poetică, nevrotică și contemplativă pare că se resimte în toată această deambulație orgiastică de imagini

Scanned with OKEN Scanner

stroboscopice și sunete psihedelice. Pe cât de mare este libertatea spectatorului care, odată ce acceptă regulile jocului încă de la început, își poate schimba locul în sală, poate fotografia sau filma fragmente din spectacol, se poate întinde sau chiar dansa, atât în timpul pauzelor de trei minute care intervin regulat, cât și pe durata reprezentației, pe atât de precisă, de matematică este toată această orchestrație *polifonică* a întregului corpus spectacular. Asistăm, astfel, la două experiențe complementare, la două scenarii care se succed și aduc nuanțe pentru a deservi aceeași cauză. În timp ce dimensiunea *teatrală* este o ancorare strictă în prezent, o privire *din afară* a evenimentelor, narațiunea cinematografică funcționează atât ca mijloc ce privilegiază analepse, pasaje introspective, fantezii senzoriale sau metafore care reciclează o suită de referințe intertextuale, trimițând, de pildă, la *Pietà* lui Michelangelo, pictura *Dante și Virgil* a lui William-Adolphe Bouguereau sau, pe larg, la motive iconografice de inspirație biblică.

De altfel, pentru Twarkowski, la fel ca și pentru alți regizori consacrați ai scenei occidentale (și aici i-aș aminti doar pe Ivo van Hove sau Milo Rau), performativatea este organic legată de multimedia, iar asta se resimte, bineînțeles, chiar și la nivelul scenografiei (puriste, de un geometrism ermetic) special construite pentru a deservi acest concept estetic. În cazul *Angajaților*, această alegere are, însă, și o altă conotație, din moment ce, rămânând fidel esteticii propuse de pretextul romanesc, regizorul polonez își asumă dezideratele filozofiei și, implicit, artei postumaniste, pentru care tehnologia devine o extensie firească a corpului și, implicit, a naturii umane. Este greu de spus unde se termină umanitatea și unde începe tehnologia, așa cum, de-a lungul acestui spectacol-instalație copleșitor, este aproape imposibil să discernem personajele umane de *doppelgängerii* lor androizi. Dar nu este tocmai asta noua dilemă înspre care ne îndreptăm într-un ritm atât de accelerat?

Scanned with OKEN Scanner

Un Brecht nipon (c)*à la carte*

Apropierea regizorilor de teatru asiatici de textele și autorii ce au intrat în canonul european activează, în majoritatea cazurilor, o tendință de adaptare mai mult sau mai puțin evidentă la exigențele impuse de tradiția orientală. Cu toate acestea, Kazuyoshi Kushida nu se înscrie în acea categorie a creatorilor pentru care recursul la criteriile estetice impuse de scena niponă tradițională depășește materia textuală. Altfel spus, Kushida este acel tip de regizor ce se sprijină pe un real respect pentru referentul literar, pe care îl distilează în forme și formule *de export*, destinate unui public global, fără ca această miză să înlăture total specificitatea sau energia unui anume mod de a *stăpâni* scena cum poate doar sensibilitatea niponă o poate face. Practic, produsele sale spectaculare, mai ales atunci când vorbim de receptarea lor de către un spectator de pe un alt continent, nu se sprijină pe acea *stranietate* fascinantă, epatantă a recuzitei *patrimoniale* de care alți regizori se folosesc. Kushida nu își propune să pună la încercare nici rezistența esteticii teatrale tradiționale în fața noilor stiluri impuse de scena internațională, nici rezistența textului-sursă în fața unor mutații ale spectacularului care să-i probeze universalitatea. De fapt, Kushida este un regizor care, deși are meritul de a-și fi definit o poetică scenică proprie, se adresează unui spectator internațional, indiferent de afinitățile prealabile ale acestuia cu un anume soi de *exotism*. Dacă tot am amintit acest termen, destul de recurent în analizele critice ale spectacolelor asiatice, *exotismul* creațiilor semnate de Kushida nu este dat de un cadru convențional alimentat de un specific cultural sau geografic, ci de un stil eterogen și dinamic care trasează un arc peste continente, asimilând cu naturalețe dimensiuni ale spectacularului din cele mai variate.

Scanned with OKEN Scanner

Spectacolul semnat de Kazuyoshi Kushida, *Omul e om*, bazat pe textul lui Brecht, propune, deci, un concept destinat unei sensibilități internaționale, prelucrând întreaga paletă a convențiilor brechtiene într-un produs energic, proaspăt și, în bine-cunoscuta manieră a dramaturgului german, cinic. Structura unui teatru *nearistotelic* este explorată *la vedere* de regizorul japonez care își introduce publicul, la propriu, în însăși bucătăria internă a procesului de creație. Astfel, scena este prelungirea firească a unui spațiu de restaurant, unde publicul consumă preparatele *chefilor* care, alături de actorii intrați, la rândul lor, în pielea unor bucătari, își îndeamnă clienții să se bucure de experiența gastromonico-teatrală. Chiar unul dintre ei o spune: „Ce grozav să vezi un teatru apărut într-un asemenea loc. Să iei masa, în timp ce privești un spectacol." Totuși, nu numai gustul și văzul sunt privilegiate, ci și auzul, din moment ce o orchestră distribuită de o parte și de alta a spațiului scenic umple atmosfera cu acorduri *jazzy* care, de altfel, vor susține întreaga desfășurare a spectacolului. Prin aceste strategii, Kushida imprimă creației sale un caracter imersiv, implicând simțurile publicului la un nivel aproape total. Spectatorii devin, deci, un element activ, fiind încurajați să aplaude sau să fluiere, cu ajutorul unei recuzite prestabilite, momente desprinse din succesiunea tablourilor scenice. Ecuația brechtiană este, tot astfel, completată de o suită de strategii specifice: personajele devin, succesiv, naratori, analizându-și din exterior statutul, firul dramatic este descompus și recompus prin tăieturi regizorale punctate de proiecții pe ecran sau de căderi de cortină, momentele de teatru în teatru susțin prezervarea acelui V-Effekt, tablourile bazate pe interacțiune dialogală între personaje alternează cu intermezzo-uri muzicale bazate, în general, pe interpelări ale publicului etc. Pe scurt, un mecanism spectacular care funcționează după toate rigorile brevetate de celebrul om de teatru german.

Totuși, spectacolul lui Kushida nu este doar o riguroasă punere în practică a unui set de exigențe.

Scanned with OKEN Scanner

Translatarea lui Brecht pe această scenă niponă este un proces mai amplu decât o adaptare lingvistică, marcând, deopotrivă, o reinventare stilistică totală ce reușește să fie ancorată atât în cronotopul textului-sursă, cât și în specificul unei dimensiuni culturale recognoscibile, ce se alimentează din formulele spectaculare ale spațiului american din anii '50. Astfel, universul scenic al personajelor brechtiene este susținut sau contrapunctat, în cheie parodică, de numere de dans sincron pe muzică de jazz ori blues, de mișcări preluate din swing care reînvie acea interfață glossy-vintage a epocii Marelui Gatsby, de intervenții corale ce atacă piese din *playlist*-ul clasic american (Amos Milburn, cu *Bad Bad Whiskey*, de exemplu) sau de momente solo ale unei *dive* care se plimbă printre spectatori, mutând centrul de atenție dinspre scenă înspre dinamica publicului. Contrapunctul melodic este atenuat de restul partiturii muzicale pe parcursul interacțiunii dintre personaje, având un rol descriptiv ori nuanțând prin inflexiuni comice gesturile protagoniștilor. Acest artificiu conferă, pe alocuri, atmosfera unui *cartoon* care, sub aparența bagatelizării unui fapt divers, unei ficțiuni montate ad hoc pe scenă, relevă adevăruri incomode despre natura umană, despre fragilitatea identității individului învins de meschinăriile unei lumi egoiste. Principiile utilizate de regizorul japonez amintesc de mecanismul caricaturii, unde râsul spontan este dublat mereu de un gust amar. Astfel, paralela dintre actul teatral și actul gastronomic este dusă până la capăt: numele originare ale personajelor sunt grotesc modificate, pe baza unor trăsături morale reprezentative sau unor similitudini sonore cu denumiri de preparate sau ingrediente, evidențiind cinic metafora lumii care consumă și *se* consumă. Brechtianul Galy Gay devine aici Garlic Guy, în timp ce sergentul Charles Fairchild devine Fire Hot Dog (interpretat de Kazuyoshi Kushida însuși), iar Leocadia Begbick devine Oregano Begbick. Cu alte cuvinte, personajele se transformă într-o manieră nedisimulată în ingredientele unui spectacol-festin, dar și

Scanned with OKEN Scanner

unui exercițiu stilistic ambițios, ce echilibrează într-un singur loc estetici diferite, asemenea unui varieteu dus la un alt nivel de rafinament.

Apropo de toată această convenție gastronomică... Este aproape imposibil să nu zâmbești cinic, gândindu-te că spectatorii poate au savurat, înainte de începerea spectacolului, un roast beef preparat ca la carte. Nu de alta, dar, vorba lui Brecht, „omul este bun, dar carnea de vită este și mai bună".

Scanned with OKEN Scanner

Singur în Berlin, toți în istorie

Adaptarea unui roman pentru scenă este mai mereu un proces delicat, din moment ce, pe de o parte, implică aproape în toate cazurile niște renunțări, compromisuri, recalibrări la nivel narativ. Pe de altă parte, materia narativă a unui roman nu se pretează întotdeauna unor mutații structurale care să nu-i altereze mizele. Tocmai de aceea, deseori, în cazul în care romanul opune *rezistență* în fața unor tentative de adaptare scenică, se ajunge la o reinventare totală sau parțială a universului ficțional primar, iscându-se, astfel, o încleștare tacită de forțe între viziunea romancierului și cea a regizorului, între intenția *livrescă* și cea *spectaculară*, între admiratorii cărții și cei care nu au neapărat un orizont de așteptare prestabilit.

Luk Perceval nu este un regizor care să se simtă incomod în fața unei astfel de provocări. Ba dimpotrivă, palmaresul său artistic acoperă mai multe asemenea spectacole adaptate cu succes pentru scena de teatru. Tot astfel, spectacolul *Singur în Berlin*, bazat pe romanul-cult (cunoscut și sub titlul de *Fiecare moare singur*) scris de Hans Fallada, este un pariu câștigat în fața publicului cititor sau spectator circumspect în fața acestor tentative care *transgresează* genurile artistice. Și asta poate tocmai pentru faptul că intervențiile sale pe romanul autorului german sunt foarte subtile, păstrând intactă forța și, deseori, chiar forma narativă a textului originar. Astfel, Luk Perceval nu recurge la formula clasică de rescriere totală sau parțială pe principiile unui discurs dramatic convențional ce mizează strict pe *oralitate*, incluzând în dialogul personajelor monologul lor interior redat indirect din perspectiva unui narator omniscient. Cu alte cuvinte, interacțiunea dialogală a personajelor presupune simultan o apropiere și o detașare a actanților care

Scanned with OKEN Scanner

vorbesc și *se* vorbesc pe ei înșiși prin intermediul unor replici în care persoana întâi alternează cu persoana a treia. Spectatorul are acces nu numai la realitatea exterioară, pragmatică, definită de raporturile sociale dintre personaje, ci și la vocile lor intime, la realitatea nevăzută, potențială, a propriilor intenții sau mecanisme psihologice. Prin acest artificiu, beneficiile perspectivei romanești de tip obiectiv sunt aduse pe scenă, oferind publicului prilejul de a vedea dincolo de manifestarea concretă a personajelor și de a experimenta într-un nou context omniprezența și omniscienta lecturii unui roman clasic. Mai mult ca sigur, o astfel de formulă i-a fost insuflată regizorului flamand atât de tehnicile narative specifice Noului Roman Francez, cât și de anumite principii brechtiene, chiar dacă spectacolul său este departe de a detensiona conflictele de pe scenă prin intermediul unei atitudini mefiente față de autenticitatea/ artificialitatea actului scenic.

De fapt, Luk Perceval reușește cu un minimum de elemente să creeze un spectacol *de text* profund care surprinde intensitatea tragismului și absurdului dictaturii naziste într-o narațiune scenică arborescentă și percutantă. Destinele și protagoniștii sunt multipli, recompunând, de altfel, un personaj colectiv polifonic strivit de umbra Führer-ului, fie din naivitate, fie din oportunism sau din spirit de revoltă. Totuși, nucleul principal este dat de cuplul Quangel care se luptă pentru propria integritate morală și emoțională, răspândind manifeste împotriva regimului, după ce fiul lor a fost sacrificat pe front, în numele unei ideologii în care n-a crezut niciodată. Intuind faptul că o scenografie amplă ar fi putut altera ori supraîncărca duritatea, dramatismul și cinismul acestui spectacol impecabil interpretat, Luk Perceval adoptă principiile unui spațiu gol, străjuit pe fundal de imaginea unui Berlin în ruină, privit prin obiectivul unui cinematografic „ochi al lui Dumnezeu", aluzie subtilă la mecanismul dialogal ce alternează focalizarea percepției. Tot astfel, simplitatea rece a acestei scene luminate crepuscular pe care se

Scanned with OKEN Scanner

află doar o masă devine o metaforă tranșantă a oprimaților învinși de ambițiile aberante ale unui conducător care, chiar dacă este marele personaj absent al întregii reprezentații scenice, își face insidios simțită prezența în fiecare act, gest sau gând al celorlalți.

Singur în Berlin nu este un spectacol despre eroi, în aceeași măsură în care nu este nici un spectacol despre învinși. La urma urmei, cine se mai poate considera un erou după ce a simțit mirosurile de carne arsă ale crematoriilor? Și cine se mai poate considera învins, atât timp cât, chiar și după Auschwitz, poezia a mai putut fi scrisă?

Scanned with OKEN Scanner

Ochii Beatricei și puritatea ficțiunii

Atracția pentru decorurile coșmarești, pentru atmosfera încărcată de spectre demonice, pentru fizionomii monstruoase, pe scurt acest magnetism al răului cu care toți cochetăm într-o manieră mai mult sau mai puțin afișată atunci când îl regăsim în opere de artă a făcut ca, mult timp, cheia de boltă a literaturii semnate de Dante să fie asociată cu *Infernul*. În consecință, această primă parte a *Divinei comedii* este, statistic vorbind, cea mai citită, analizată, readaptată scriere a poetului florentin, servind, pentru mulți artiști vizuali ori creatori ai scenei, ca mediu ideal de a asigura experiențe senzoriale viscerale, de a *delecta* spectatorii cu un șoc memorabil. Și totuși, emoția poate fi accesată și prin intermediul unui discurs scenic care evită *spectaculozitatea* artificiilor șocante. Și totuși, chiar și *Paradisul* dantesc poate fi un suport textual la fel de creditabil pentru exigențele unui spectacol profund.

Creația scenică orchestrată de Eimuntas Nekrošius este unul dintre cele mai potrivite exemple de acest gen, apropriindu-și partea finală a trilogiei dantești într-o convenție minimalistă ce se alimentează din forța metaforică pe care regizorul lituanian le-o conferă gesturilor și obiectelor cotidiene. Ca în multe alte cazuri de adaptare pentru scenă a marilor opere clasice, textul lui Dante devine aici un pretext, nu în sensul în care consistența sa simbolică ori alegorică este substituită de o intenție total diferită, ci în sensul că *greutatea* sa literară este integral topită în imagine. Prin urmare, departe de a fi o transpunere fidelă a referentului literar, acest *Paradis* are mai degrabă aparența unui exercițiu teatral investit cu valențe pantomimice cvasi-ritualice. Această aparență ascunde, însă, un adevărat crez

Scanned with OKEN Scanner

artistic, pornind de la sugestie ca principal mecanism de a organiza substanța scenică; Paradisul nu capătă, nici măcar fragmentar, o concretețe vizuală, el este proiectat de către gesturile actorilor într-o realitate potențială, invizibilă. Nekrošius își exprimă, deci, predilecția pentru o poetică a evanescenței, trasând contururile unor forme pe care spectatorul să le poată umple cu propria sa imaginație, fără a impune un discurs imagistic rigid, fără a *unidirecționa* percepția receptorului.

Paradisul regizorului lituanian începe, astfel, cu *mizele* unui spațiu gol care devine suport material pentru intervențiile muzicale instrumentale ori vocale, ce învelesc cinetica scenică printr-o prezență vibrantă, dar și pentru succesiunea de tablouri vivante ori de ansambluri imagistice dinamice, orchestrate de grupaje corale care sunt mereu în căutarea unui limbaj ce depășesc exigențele cuvântului. De altfel, cuvântul devine secundar în fața acestui construct senzorial care impresionează prin simplitatea convenției minimaliste, prin naturalețea actelor ce leagă și dezleagă raporturile între indivizi, dar mai ales prin sugestivitatea cu care comprimă o imagine totalizantă a umanității care, abandonându-și carcasele efemere, pășește în lumină. Această lumină paradisiacă este subtil decupată de ochiul regizoral, care numește spațiul scenic un *muzeu* – termen ce nu trimite neapărat la sensul său *profan*, la cel de adăpost al valorilor materiale create de om, ci la rădăcinile sale etimologice: *loc al Muzelor*. Prin acest artificiu, scena este înzestrată cu atribute ale sacralității, dar ale unei sacralități care depășește raportările dogmatice ale oricărei forme de discurs religios. De altfel, spectacolul semnat de Nekrošius nu atacă textul dantesc ca referent literar definitoriu strict pentru imaginarul creștin, ci ca simbol al spiritualității universale ori al gândirii magice, ca formă de manifestare a nevoii umane de a-și crea din propriii zei cârlige prin care să apropie Cerul de pământ.

Conceptele ce țin de această spiritualitate universală, eliberată de sub restricțiile dogmei, sunt, la rândul

Scanned with OKEN Scanner

lor, sublimate în acte gestuale alimentate de un spirit ludic ori în raporturi metaforice pe care regizorul le creează între om și obiect. Personajele se mângâie fratern pe cap, ca într-un act al iertării ori al deșteptării celor adormiți din *somnul* existențial. Tot altfel, bărbații își îmbracă doar un braț în cămăși albe, trasând profiluri scindate – pe jumătate în întuneric, pe jumătate în lumină; pe jumătate carne, pe jumătate spirit. În același mod, personajul feminin central, Beatrice, poartă un șirag de perle care se proiectează în mintea privitorului sub forma unui nimb. Nu în ultimul rând, sufletele ce aspiră la mântuire își cedează la porțile acestei constelații a muzelor obiectele care le-au definit și care, de fapt, au reprezentat vocația și esența propriei lor existențe. Uniforma de soldat, cărțile, ustensilele de bucătărie, bijuteriile, oglinda devin tot atâtea forme de a delimita într-un plan invizibil destinele unei colectivități care a încercat să găsească în război, în cunoaștere, în meșteșug, în frumusețe ori în vanitate surogate paradisiace perisabile. Toate aceste obiecte-simbol ce încapsulează condiția terestră, materială a acestui suflet colectiv, precum și tarele fizice care au stigmatizat traseul cotidian al celor deposedați de integritatea senzorială, sunt învelite în file de hârtie (element obsesiv în imaginarul scenic trasat de regizorul lituanian) care au, deopotrivă, valențe mortuare, întruchipând un nesfârșit giulgiu ce acoperă materia perisabilă a lumii, dar și valențe meta-ficționale, ca și cum toată suferința umană poate fi îngrădită de perimetrul unei pagini de literatură pură. Nu întâmplător, personajul central al acestei sfâșietoare stări de extaz, în care cuplul Dante-Beatrice se scufundă în apele imaginare ale unui tărâm edenic, pare să fie însăși Cartea, atât ca manifestare a imaginației dantești, cât și ca simbol al Universului, amintind de ecoul îndepărtat al imaginației borgesiene.

Spectacolul lui Eimuntas Nekrošius devine, astfel, o poetică punere în scenă a ideii de meta-travaliu artistic, a purificării prin ficțiune, însă printr-o ficțiune care depășește limitările cuvintelor mult prea mici,

Scanned with OKEN Scanner

poate, pentru a surprinde cu adevărat fericirea supremă a momentului în care Dante vede ochii angelicei sale Beatrice. Viața, la fel ca arta, există, de fapt, pentru a sfârși într-o Carte. La fel și Paradisul.

Scanned with OKEN Scanner

Monstruoasa luciditate bahică

Există o poezie care spune că Dumnezeu, în marea lui milă, face cu degetul o gaură în zidul Raiului și-i invită pe alcoolici să privească. Nu despre alcoolici e vorba, ce-i drept, în spectacolul lui Radu Afrim, ci despre o *Beție* pe cinste a unor reprezentanți ai middle class-ului contemporan; totuși, chiar și acest dezmăț bahic se lasă cu multe epifanii, prilejuind o serie de exerciții filozofice pe marginea iubirii, frumuseții și, în special, pe marginea fragilității acestora. Cu alte cuvinte, spectacolul minunaților actori ai Companiei Tompa Miklós pune în scenă o beție contemporană în dulcele stil slav, în care cantitatea de alcool este direct proporțională cu nivelul de luciditate, în care de pe limbile dezlegate culeg perle de înțelepciune, iar sufletele pasionale sunt cuprinse de fior mistic. Nici nu e de mirare – textul dramaturgului rus Ivan Vyrypaev se alimentează din înțelepciunea personajelor dostoievskiene și din absurdul gogolian, creând prin cei paisprezece protagoniști radiografia cinică a unei lumi aflate în căutarea unui sens, fie el existențial sau divin. De altfel, prezențele *divine* nu lipsesc nici ele, numai că acel Dionysos care se strecoară, la începutul spectacolului, printre corpurile prăbușite este, mai degrabă, o caricatură, tot la fel cum Dumnezeul creștin, atât de îndelung evocat în discursurile disperate, agresive sau condescendente ale participanților, nu face decât să potențeze o absență și mai evidentă. Noțiunile de ordin te(le)ologic, moral ori filozofic circulă cu ușurință, infiltrându-se în limbajul colocvial, în timp ce anumite scene reproduc în cheie ușor grotescă secvențe biblice, care, de altfel, ascund strigătele de disperare în fața unui cer gol.

Deși aparent totul este orchestrat pe principiile unui fragmentarism situațional, problematicile care

Scanned with OKEN Scanner

irump din acest personaj colectiv tind să funcționeze după matematicul principiu al combinărilor de n luate câte k. Totuși, majoritatea conflictelor și sub-conflictelor care umplu cele trei ore de spectacol sunt centrate, în special, pe *clasicele* scenarii ale adulterului și minciunii pe care regizorul dezvoltă interacțiuni variate, contrapunctice și, în ultimă instanță, compasionale. Astfel, personajele înșală și se îndrăgostesc, mint și se confesează, domină și sunt dominați, dar toate aceste acțiuni se lovesc, inevitabil, de opacitatea celorlalți sau a intervenției divine. Tot astfel, această punere în scenă a *condiției umane* este punctată de pasaje absurd-tragicomice în care personajele inventează sau jelesc viața sau moartea unor persoane dragi, în care își oferă (la propriu) inimile celorlalți, în care sunt cuprinși de convulsii epileptice, verbalizând voința divină sau în care descoperă că ei sunt întruparea lui Isus Hristos.

În ciuda recurenței motivelor și instanțelor biblice *pogorâte* în acest micro-univers al degradării, spectacolul nu plasează, însă, spiritualitatea creștină într-o sferă derizorie. În cel mai rău caz, deplânge această pierdere aparent iremediabilă a contactului între planul profan și legile divine. Nu întâmplător, scena este acoperită de un strat de pământ peste care personajele calcă, prin care se tăvălesc, pe care îl îmbrățișează și care, chiar dacă asigură această luciditate, această *împământenire* conferită de alcool, funcționează și ca un fel de *memento mori*, ca acel ultimatum al reîntoarcerii în țărână, fără nicio posibilitate de a înțelege cu adevărat semnificația poverii propriei cruci. Tot astfel, pereții acestui spațiu al dezmățului străjuit de oglinzi deformatoare par să surprindă, de fapt, o metaforică ipostaziere a acestor *suflete* (aproape) *moarte* cântându-și, mai în glumă, mai în serios, durerea prin intervențiile live a unui band și a unei soliste care asigură tranzițiile scenice, cu o serie balade de inimă albastră inspirate din înțelepciunea populară. La urma urmei, beția e doar o formă de trezie sau, cum ar spune unul din personaje: „Doamne, îmbată-mă și scoate-mă din minți! Sunt prea lucidă!". Doar o știm cu toții: adevărul este în vin.

Scanned with OKEN Scanner

Evanghelia după Pippo

Creator anarhist prin excelență, Pippo Delbono destabilizează criteriile convenționale de construcție și de receptare a performanței teatrale, constituindu-și o estetică proprie percutantă și complexă la nivelul mijloacelor de redare a metaforei scenice. Mai mult decât atât, stranietatea compozițională de o originalitate frapantă a spectacolului *Evanghelie* (*Vangelo*) obligă la o reconsiderare a aparatelor terminologice de înțelegere și de decodificare a elementelor regizorale care sfidează premisele unui produs teatral comun. S-a vehiculat, în acest sens, chiar și ideea unui *antiteatru* ce depășește atât rigiditatea structurală, cât și coordonata ficțională a viziunii artistice, pentru a se refugia în recipientul frust al biografiei necosmetizate. De altfel, motivația pentru crearea spectacolului *Evanghelie*, amintit chiar la începutul reprezentației, a venit ca o rugăminte a mamei regizorului, aflate pe patul de moarte, crezând că prin aceasta fiul său va părăsi budismul, pentru a se reîntoarce la catolicism. Cu acest gest declamativ, Pippo Delbono își construiește propria *Evanghelie* (sub aparența unui intertext biblic), într-o confesiune în direct, neîntreruptă, prin intermediul căreia își expune crezul spiritual în plin proces de rememorare și de reconfigurare vizual-acustică a propriilor emoții. Este vorba, dacă ne propunem să căutăm un substitut terminologic, despre un *trans-teatru* – un corpus spectacular redus la esență, dincolo de artificiul structural al unui conflict dramatic unitar, ce se debarasează de elementele convenționale ale performance-ului, sprijinindu-se pe scheletul superficial al perimetrului scenic care nu se autonomizează total de influența exterioară a autorului. Nu există fir dramatic, replici ori personaje, ci doar mărturie, biografism și indivizi din carne și

Scanned with OKEN Scanner

oase, nu din hârtie și cerneală, pentru care spațiul de joc este doar un mic decupaj din spațiul lor existențial cotidian. Spectacolul *Evanghelie* se derulează, așadar, cu mecanismele la vedere, în care intenția autorului, nedisimulată de convenția ficțiunii, este declanșatorul principal al demersului spectacular. Din autor, Pippo Delbono devine naratorul *live* al demersului său biografic, înlocuind didascalia mută cu declamația asumată și plină de poezie.

Dacă Tadeusz Kantor a consacrat poetica gestului regizoral la vedere, pe baza căruia își orchestra tăcut personajele, Pippo Delbono este un narator verbal care invocă puterea demiurgică a cuvântului rostit (citit), dirijându-și proiecțiile traumatice sau refugiile spirituale, ce iau forma unor indivizi purtându-și, la rândul lor, povara propriei istorii, înspre climaxul unei confesiuni despre frumusețe, fragilitate, libertate și credință. Credința într-un dumnezeu al muzicii dinamice, într-un dumnezeu al iubirii și al libertății de a iubi, într-un dumnezeu al emoției sincere, nu atât de *masculin* precum îl prezintă Biblia, nu atât de rece în perfecțiunea lui statuară, pe care regizorul italian o condamnă prin instaurarea contrapunctică a unei estetici a trupului diform, punând în scenă indivizi (*personajele* fetiș ale regizorului italian preocupat de condiția marginalului atins de maladii incurabile) ce-și exhibă deficiențele ereditare, invocând mut o justiție transmundană. În lumina preferinței lui Pippo Delbono pentru filmul *Evanghelia după Matei* semnat de Pasolini, decizia regizorului de a opta pentru actori neprofesioniști nu este întâmplătoare, la fel de bine cum spectatorul poate intui, în spatele gesturilor pe care pseudo-personajele sale și le adresează, tablouri desprinse din poezia coregrafică a Pinei Bausch.

Complex și sărăcăcios, deopotrivă, la nivelul recuzitei, spectacolul semnat de Pippo Delbono este un amplu poem despre rememorare ce dinamitează coordonata temporală ca principiu epic ierarhizator. Imaginea proiectată surclasează ca importanță orice

Scanned with OKEN Scanner

alt artificiu instrumental în economia spațiului de joc vid, iar ochiul cald, empatic al spectatorului se suprapune cu ochiul rece al obiectivului de filmat revărsându-și imaginile rupte din cruzimea realității obiective pe întregul fundal al scenei. Pornind de la obiectele pe care mama sa le avea în preajmă în momentul morții (printre care o carte, un pahar ce purta urme de ruj și o cămașă de noapte), autorul plonjează într-un periplu senzorial complex, urmând logica fluxului conștiinței pe care o codifică la nivel vizual și acustic, în afara timpului obiectiv. De altfel, spectatorul se trezește nu în cronologia exterioară, evenimențială a unei succesiuni episodice, ci în însăși percepția interioară a naratorului care suprapune sunete și lumini într-o estetică adiacentă celei ce marșează pe diformitatea corporală. Se concretizează, astfel, o estetică a stridenței, a țipătului ce alternează cu șoapta, a întunericului ce este brăzdat de flash-uri sângerii, a imaginilor desprinse dintr-un infern caricatural ce tranzitează înspre tablouri de un angelism kitsch, a muzicii de operă grave căreia îi iau locul partituri din musical-uri celebre (*Jesus Christ Superstar*), într-o deconstrucție cinică a imaginarului religios creștin, precum și a ipocriziei dogmatice care refuză să-i confere individului libertatea de a se încrede orbește în fragilitatea unei iubiri pasagere, fie ea doar cea maternă.

Evanghelia semnată de Pippo Delbono devine, în acest sens, o mărturie poetică sfâșietoare despre frumusețea imperfecțiunilor naturii concrete și despre imperfecțiunile frumuseții legăturilor emoționale, într-un produs artistic de o inteligență aparte care se numără printre cele mai inedite experimente teatrale ale momentului. Și care (deja a și început) va rămâne în istorie, ca unul dintre elementele esențiale ale patrimoniului cultural universal al începutului de secol XXI.

Scanned with OKEN Scanner

După bătălie, rămâne teatrul

Conceptul de *postdramatic* s-a înrădăcinat atât de profund în cultura teatrală occidentală, încât a devenit fie un termen *inconturnabil*, fie un compromis terminologic pentru a defini nonconformismul unor creatori rebeli, ce sfidează principiile unui spectacol convențional. Cumva, termenul propus de Lehmann tinde să aibă aceeași soartă cu cel propus de Compagnon – *antimoderni* –, în sensul în care și acesta din urmă a strâns sub cupola sa scriitori din cei mai variați a căror unică trăsătură comună se manifestă prin tentativa programatică de evitare a unor rigori precise. Tot astfel, cei mai cunoscuți creatori de teatru postdramatic împărtășesc un spirit comun de frondă, însă acest aspect este departe de a marca și alte afinități mai subtile ale stilurilor lor. Acest fapt se datorează gradului diferit de personalizare cu care fiecare își investește propria operă, făcând ca orice altă încercare de a găsi un numitor comun să fie o operațiune riscantă. Prin urmare, chiar dacă, în majoritatea cazurilor, acești *meteoriți* ai scenei occidentale pornesc de la datele intime ale propriei biografii, țesătura imaginilor din care decurge coerența unui spectacol acumulează influențe tot mai variate și mai disparate. De aici poate și dificultatea de a închide într-un nucleu terminologic procesul po(i)etic al operei ce le poartă semnătura.

Pippo Delbono se înscrie prin excelență în acest *sfidător* demers postdramatic, greu de surprins într-o analiză succintă, pornind, la rândul său, de la pretextul unei biografii care crește în cercuri concentrice dinspre miezul familial, intimist, înspre cel național, al unei Italii în care trecutul unei generații marcate de rănile unui război mondial se intersectează cu prezentul despiritualizat al unei umanități ucise de propria ignoranță.

Scanned with OKEN Scanner

Spectacolul *După bătălie* (*Dopo la battaglia*) acumulează succesiuni fulgurante de imagini pregnante ce șochează și emoționează, în timp ce mușcă incisiv din confortul spectatorilor printr-o multitudine de stiluri aparent incompatibile care converg într-o experiență tulburătoare. Această paletă amplă de fragmente ce se eschivează de la exigențele structurale ale unui fir narativ unitar compun profilul unui fel de spectacol de variété alimentat din experiența dureroasă a universului celor marginalizați care contemplă de pe marginea prăpastiei ruinele unui război invizibil. Mărcile înregistrate ale artei semnate de Pippo Delbono decurg din alunecarea dinspre elementul trivial sau încărcat cu energie diaristică înspre meta-poezia unei voci narative care modelează asemenea unei instanțe demiurgice materia evanescentă a memoriei sale. Scena încadrează, astfel, tablouri vivante, momente coregrafice, mini-recitaluri muzicale, anecdote sau scheciuri grotești inspirate din *comedia umană* de zi cu zi, fragmente preluate din reportaje televizate, momente operistice, confesiuni și interpelări ale publicului ori înregistrări domestice din arhiva personală a regizorului. Cu aceeași naturalețe, actorii se joacă de-a actoria, ieșind și intrând succesiv în rolurile propriilor vieți, în timp ce își poartă mai departe mitologia personală construită de Pippo Delbono de-a lungul întregului său parcurs artistic. Scena devine *ob-scenă*, răstoarnă convențiile prestabilite, transformându-l pe spectator într-un voyeur care urmărește protagoniștii exhibându-și fără nicio pudoare tarele fizice și emoționale sau care asistă la momentele ce vor anticipa ultima luptă cu boala și, în cele din urmă, moartea mamei regizorului.

Această substanță senzorială, impregnată de referințe livrești din Artaud, Kafka, Rilke, Walt Whitman și străbătură de umbra Pinei Bausch ori cea a lui Pasolini, ia forma unei cutii muzicale uriașe găzduite de zidurile unui azil populat cu păpuși mecanice defecte. Pasiunea afișată a regizorului pentru Pasolini și exploatată câteodată într-o manieră mult mai evidentă, în spectacole precum *Evanghelia* (*Vangelo*), este susținută și în acest

Scanned with OKEN Scanner

caz de o profundă influență a cinematografiei lui Fellini, de la care creatorul de teatru preia acel simț al tandreței prin care reconstituie candoarea unui bâlci sub forma unui manifest virulent despre negare, nebunie și salvare. Căci, în ultimă instanță, spectacolul *După bătălie* chiar asta este: un manifest al vieții care se împotrivește bolii, un manifest al unei lucidități monstruoase care se împotrivește obscurantismului contemporan, un manifest al artei care se împotrivește rigorilor.

Scanned with OKEN Scanner

Autobahn sau despre oameni și mașini

Situațiile de criză cer mereu măsuri de criză. În același timp, istoria ne-a învățat că un context dificil deschide deseori căi de reinventare spectaculoasă. Acest lucru se poate aplica și în cazul teatrului ca experiență digitală care, chiar dacă este considerat de mulți un compromis justificat de situația delicată a momentului, marchează, totuși, o necesitate de prezervare a contactului cu universul performativ. Evident, mulți vor imputa oricărei forme de digitalizare pierderea energiei pe care o dă imediatețea actului artistic, însă, în același timp, tehnologia nu trebuie văzută doar ca un mijloc de a imortaliza o reprezentație. De fapt, spectacolele online implică două modalități de raportare la această emergență a formatului digital: pe de o parte, tehnologia care este privită ca secundară actului scenic, ca perspectivă restrictivă asupra unei reprezentații ori viziuni regizorale prestabilite; pe de altă parte, tehnologia care este utilizată ca parte integrantă a procesului de creație spectaculară, ca modalitate de a impune actului creativ o rigoare anume. Dacă prima opțiune încă este cea mai utilizată formă de a prezerva contactul cu teatrul, cea din urmă propune, de fapt, o cale de revigorare totală a artelor scenei. Altfel spus, pentru anumiți creatori de spectacole ai momentului, tehnologia nu se subsumează actului artistic, ci devine parte a procesului de creație.

O astfel de inițiativă inedită a fost adoptată de Teatrul Național „Radu Stanca" Sibiu prin transformarea textului *Autobahn*, semnat de Neil LaBute, în poate prima mini-serie de teatru-film creată la nivel național. Amintind de convenția narativă a filmului-antologie *Night on Earth* al regizorului Jim Jarmusch, proiectul

Scanned with OKEN Scanner

sibian propune șapte episoade de sine stătătoare, petrecute exclusiv în mașină, centrate pe problematicile individului contemporan confruntat cu neajunsurile sau micile bucurii ale unei existențe, de cele mai multe ori, triviale.

Eroii lui Neil LaBute nu ies niciodată de sub incidența unui fatalism care și-a pierdut tragismul sau, mai degrabă, al cărui tragism a fost înlocuit cu o farsă cinică. Aceste micro-drame(dii) burgheze nu sunt, în ultimă instanță, decât tentative de a resuscita prin intermediul farsei (de cele mai multe ori) absurde solemnitatea unor protagoniști pentru care suferința era însăși *leur raison d'être*. Textul *Autobahn* se alimentează din acea *mitologie* a personajului de dramă americană, definit printr-un vid axiologic, bântuit fie de un plictis înfiorător, fie de vocații ale autodistrugerii care, de fapt, decurg tot din același spleen aproape patologic. Eroii lui înșală și iubesc, mint și se destăinuie, urăsc și se sacrifică etc., într-adevăr, dar aceste sentimente, puse în coordonatele nucleelor dramatice, tind să aibă aspectul unor capricii. Totodată, pulsiunile criminale ori alte forme de acte abominabile sunt o consecință firească a poverii unui anonimat ori a unei vieți insuportabil de mici și de convenționale. Nebunia pare să decurgă dintr-o normalitate exacerbată, din normalitatea clișeelor discursive care umplu rutina unei zile. Tocmai de aceea, fragmentele cuprinse în acest text-antologie se petrec, în general, cronologic vorbind, după ce „răul s-a petrecut" – pentru că toate cauzele care au împins personajele înspre aceste acte trădează un anume grad de superficialitate, specific unor astfel de date existențiale. Într-o asemenea formulă, orice încercare de sondare a psihologiei este aproape întotdeauna inutilă – verdictul e mereu același: consecința e mereu mai importantă decât cauza. Personajele lui Neil LaBute sunt interesante prin faptul că acționează, nu prin faptul că *reacționează* la o stare de fapt care este mult prea îndepărtată temporal sau mult prea simplistă sau mult prea ilogică pentru a avea o pondere în mizele receptării. Singurul

Scanned with OKEN Scanner

moment cu adevărat important este prezentul. Prea puțin contează ce a fost sau ce urmează: protagoniștii acestui text există doar pentru a trăi acest moment; micro-dramele surprinse de autor marchează momentul decisiv al existenței lor, indiferent cât de grea sau de superficială este durerea sau remușcarea lor.

Tot astfel, eroii lui Neil LaBute nu vin în fața noastră cu niște povești *spectaculoase*, nu își propun să surprindă prin gradul lor de *inedit*. De fapt, chiar asta vrea să spună și autorul însuși – marile povești de viață au *murit* sau au sfârșit în paginile de literatură clasică. Psihologia individului modern este doar o *caricatură* a solemnilor eroi care au marcat umanitatea. Prin urmare, este imposibil să nu fi văzut, auzit sau simțit ceea ce personajele dramaturgului american experimentează. Ele nu vin să răstoarne niște așteptări; ele, eventual, arată un *dead end*, un blocaj, o neputință de a depăși niște stereotipuri recognoscibile oriunde. Asta nu le știrbește, în schimb, nimic din farmec. Mai ales atunci când scriitura lui Neil LaBute este la mijloc. Autorul are, deci, capacitatea de a susține printr-un stil deopotrivă inteligent și autentic această criză axiologică ce-i reduce pe protagoniști la niște destine aproape larvare. Dramatismul tensionat al acestor suite de interacțiuni interumane atrag prin verosimilitatea lor, nu neapărat prin dilemele pe care le lansează. Prea puțin contează de ce tânăra fată a devenit o narcomană și ce se va întâmpla cu ea, prea puțin ne interesează de ce soția și-a înșelat (a câta oară?) soțul în acea cameră de hotel; în același fel, viața acelei femei alături de soțul său cu sindrom Tourette este previzibilă, la fel și finalitatea fatidicei călătorii cu mașina pe care o fac profesorul și eleva sa. Important e, și asta e marea calitate a textului și a talentului lui Neil LaBute, că toate aceste personaje sunt *vii*, recognoscibile, vorbesc nu despre niște individualități, ci despre o colectivitate, incarnează nu niște figuri *romanești*, ci niște portrete desprinse din cea mai brut(al)ă banalitate de care ne lovim cu toții.

Scanned with OKEN Scanner

Pornind de la aceste date, orice încercare de montare (extra)scenică s-ar rata printr-un grad de spectaculozitate exagerat. În consecință, Andrei și Andreea Grosu dovedesc prin regia lor *curată*, *transparentă*, o lectură inteligentă, îndrumând actorii să confere personajelor doar câteva tușe de psihologizare care să le confere, simultan, o minimă consistență emoțională, dar și un anume grad de universalitate. Talentul actorilor sibieni este evident nu doar prin intervențiile lor textuale, ci și prin tăcerile lor, prin implozia temperată care conferă un plus de autenticitate referentului discursiv și, implicit, întregului ansamblu spectacular. Totuși, revenind la mizele *tipologice* impuse de scrierea dramaturgului american, personajele prind, într-adevăr, viață, însă nu și o individualitate suficient de puternică pentru a îi izola în panoplia marilor personajele obsedante. Poveștile și chipurile lor schimonosite de suferință se vor șterge poate din mintea noastră, însă dureroasa lor confruntare cu acest spleen al *middle class*-ului contemporan este cea care va plana mult timp, ca un aer greu pe deasupra spectatorilor. *Huis clos*-urile orchestrate de cei doi regizori, proximitatea privitorului față de această succesiune de cadre fixe conferă un simulacru al intimității ori al unui fel de voyeurism, în aceeași măsură în care induce o stare de sufocare.

Autobahn cochetează cu principiile unei *comedii umane* ce nu își propune neapărat să atingă corzi sensibile sau să ofere lecții de viață. Mini-seria de teatru-film *Autobahn* este, mai degrabă, prilej de extrospecție, de detașare lucidă în fața unor mecanisme, a unor *axiome* sociale specifice unui prezent brutal de absurd și absurd de brutal. Dar, poate cel mai important, *Autobahn*-ul sibian este un proiect lăudabil, rezultat din intersecția fericită a unor energii creatoare proaspete, despre rezistența artelor spectacolului în fața tuturor formelor de recluziune impuse de contextul pandemic.

Scanned with OKEN Scanner

Maestrul și Margareta. Turnul Babel literar-teatral

În cazul unui romancier care s-a afirmat mai întâi pe plan dramaturgic, s-ar putea crede cu ușurință că maleabilitatea discursului său narativ ar putea fi turnat fără prea mare efort în tiparele dialogale specifice textului destinat scenei. De altfel, sintagme precum *roman teatral* sau *roman cinematografic* au intrat la un moment dat în uzanțele discursului receptării, certificând prin astfel de genuri hibride predilecția autorului pentru o conformație narativă anume care transgresează rigorile epicului *novelistic*. Mihail Bulgakov este un astfel de autor dramaturg-romancier *alunecos*, oarecum inclasabil, iar marele său roman, *Maestrul și Margareta*, este poate cel mai bun exemplu din repertoriul clasic care, deși reușește să ducă susțină cu un suflu vizionar ieșit din comun tensiunea constructului epic, se înscrie în acest registru. Vorbim aici despre utilizarea unor strategii care îl integrează într-o panoplie romanescă bizară, teatral-poetică, cinematografic-grotescă pe cât de antrenantă pentru un cititor, pe atât de dificilă pentru un regizor care vrea să-l adapteze fie pentru scenă, fie pentru platourile de filmare. Este un paradox la mijloc: de ce un roman atât de dinamic, alert, senzorial care pare scris (doar pare, redactarea sa durând mai bine de 10 ani, până în momentul morții autorului în 1940) dintr-o singură suflare, ce îmbină discursivitatea teatrală cu succesiunea rapidă a cadrelor aproape cinematografice, nu s-a bucurat până în prezent de o ecranizare ori de o montare scenică monumentală? Maleabilitatea înșelătoare a discursului bulgakovian rămâne în continuare un element fascinant care insolitează această capodoperă a literaturii universale în constelația marilor realizări romanești din toate timpurile.

Scanned with OKEN Scanner

Chiar dacă iubitorii romanului bulgakovian au ajuns să se resemneze cu ideea că o adaptare pentru scenă sau pentru marele ecran care să se apropie de exigențele scriiturii din *Maestrul și Margareta* este aproape imposibilă, versiunea teatrală a celor de la Satiricus Ion Luca Caragiale din Republica Moldova impresionează printr-o cunoaștere pluri-focală a referentului literar, precum și a coordonatelor socio-politice ce au determinat redactarea cărții. Mai precis, pe lângă faptul că acest spectacol are la bază o adaptare fidelă a momentelor cheie prezente în roman, regizorul și dramaturgul Alexandru Grecu optează pentru o contextualizare transliterară, cu valențe istorice (interferența cu poezia lui Maiakovski al cărui destin spectaculos îl particularizează în categoria victimelor *speciale* ale dictaturii staliniste), sau cu valențe biografice, inserând în discursul Maestrului pasaje din celebra scrisoare a lui Bulgakov adresată lui Stalin, prin care, autorul imploră cu disperare să fie expulzat din țară, din cauza condițiilor de trai mizere la care a fost condamnat de regimul politic al vremii. La acestea se adaugă și suita intrinsecă de afinități livrești, *deconspirând* descendența faustică a romanului printr-o scenă inițială inspirată din *Faust*-ul lui Goethe (primul contact între Faust și Mefisto) care ilustrează, de fapt, motto-ul utilizat de Bulgakov în deschiderea textului său. Dincolo de aceste *retușuri* importante în mecanismul înțelegerii referentului literar, cel mai interesant element utilizat de regizor este adoptarea unui simbol bazat pe mitul biblic amintit în Geneză, Turnul Babel, care dă coerență desfășurării evenimențiale găzduite de scenă. Această componentă metaforică vine nu doar în sprijinul a strategiei *lingvistice* abordate de Alexandru Grecu (actorii comunică în română, rusă, latină, franceză, italiană etc., respectând, în majoritatea cazurilor secvențele epice impuse de contextul romanesc invocat), ci și funcționează ca un fel de *axis mundi* în jurul căruia se concentrează cele două dimensiuni narative care sintetizează drama protagoniștilor: planul profan (evenimentele petrecute în

Scanned with OKEN Scanner

Rusia stalinistă) și planul sacru (evenimentele biblice invocate în romanul Maestrului).

Depășind dimensiunea textuală a acestei reprezentații scenice, montarea lui Alexandru Grecu se fundamentează pe un dinamism cvasi-cinematografic, funcționând parcă după principiul unei înlănțuiri de plan-secvențe, fiind acompaniat aproape în permanență pe durata întregului spectacol de un ecleraj și o coloană sonoră sugestive din care nu lipsesc nici efectele sonore care acutizează sau estompează încărcătura emoțională a nucleului epic, nici referințele fidele preluate din romanul bulgakovian, precum valsurile lui Strauss cântate cu ocazia Balului Satanei. Tot astfel, actorii execută partituri contrastante, în *tandem* cu vestimentația lor, însușindu-și aura carnavalescă ori tragismul evenimențial specific romanului bulgakovian, exceptându-l pe personajul Azazello care apare aici (jovial, în postura de măscărici) într-o opoziție totală cu corespondentul său livresc. Atmosfera acestui experiment scenic capătă prin astfel de elemente un anume magnetism, antrenând publicul la o receptare activă ce culminează, de altfel, cu participarea *la propriu* a spectatorilor la Balul Satanei, în calitate de invitați.

Scanned with OKEN Scanner

Medeea, „the purity of crime”

Rescrierea miturilor ori a tragediilor antice a devenit o practică atât de uzuală a literaturii moderne, încât este aproape imposibil să ne detașăm în totalitate de fondul arhetipal conferit de cultura precreștină. Chiar și în lumea unui Dumnezeu care a murit, pentru ca vidul lăsat în urmă să fie înlocuit, în scurt timp, cu angoasa unui univers absurd, raportarea artiștilor la valențele crizei identitare ale contemporaneității lor a condus deseori înspre o revalorificare a eroilor tragici care au fost turnați în mulajele unei lumi desacralizate. Că e vorba la mijloc de o tentativă aproape cinică de a demonstra în subtext absurditatea lor preexistentă, insistând asupra faptului că eroismul tragic nu este și nu a fost, în fond, decât o ficțiune, o minciună frumoasă capabilă să confere omului iluzia unei suferințe înălțătoare ori a unei salvări prin noblețea sentimentelor, că este vorba despre o încercare de a dovedi perenitatea acestor personaje marcante în încercarea de a reactiva substratul spiritual premodern al umanității, că este vorba, pur și simplu, de o modă ori de o tendință de a compensa incapacitatea limbajului artistic de a-și configura un set valoric total detașat de această *genă ereditară* antică, este dificil să credem că astfel de discuții pot ajunge la un consens. Cu toate acestea, este evident faptul că, oprindu-ne asupra perimetrului artistic al lumii recente, mitul și personajele sale au devenit doar un ambalaj, fiind deposedate de măreția spirituală a unei lumi care credea într-o ierarhie valorică transmundană, pentru a fi racordate la exigențele umanității actuale. Pentru că omul modern nu mai crede în personaje excepționale ori în situații excepționale; el pune etichete, psihologizează, analizează patologii, inventează concepte. Astfel, lumea aceasta nu este locașul unui singur Oedip,

Scanned with OKEN Scanner

unei singure Electre ori unei singure Fedre, ci a unei suite de suite de indivizi îmbolnăviți de obsesii *freudiene*. Tot astfel, personajul Medeea nu (mai) este un destin fictiv unic, ci o manieră de a traduce labilitatea sufletului feminin agresat de mediul social și familial.

Apropo de Medeea... Spectacolul *Medea, Written in Rage* al celor de la NFA International Arts and Culture, bazat pe textul lui Jean-René Lemoine, este una dintre cele mai interesante montări recente inspirate din această matcă a referenților mitologici și literari. Sub îndrumarea traducătorului și regizorului Neil Bartlet, dansatorul și actorul François Testory realizează un performance de excepție, întrupând o Medee androgină care își pledează cauza în fața publicului, istorisindu-și propriul destin, dar, în special, detaliile din culise pe care foștii povestitori le-au *omis*. Coeziune sublimă între calofilie și macabru, poemul-monolog semnat de Lemoine capătă o consistență discursivă convingătoare prin cuvintele lui Testory care reușește, cu un minimum de resurse scenografice, să condenseze o atmosferă halucinantă și apăsătoare. Rari sunt actorii (sau one-person-show-urile) care sunt capabili să echilibreze la un nivel atât de ridicat coerența unui discurs literar-teatral, credibilitatea emoției, forța evocatoare și limbajul subtil al corpului care desenează în aer în fața spectatorilor spații ample ale durerii interioare, pe o scenă vidă, învăluită doar într-o perdea de fum. Este adevărat că superlativele adresate acestei performanțe spectaculare pot curge cu ușurință la nesfârșit, cum la fel de adevărat este și faptul că e relativ greu să vorbești despre o astfel de reprezentație scenică ce nu se folosește de aproape niciun artificiu aparte care să-i certifice... spectaculozitatea. Regizorul Neil Bartlet nu are nevoie decât de o scenă goală, învăluită în întuneric, și de un muzician, Phil Von, care acompaniază live (fie cu acorduri muzicale, fie cu efecte sonore speciale care acutizează, deformează, restructurează cuvintele rostite ce compun) destinul Medeei spus de ea însăși/ el însuși, sub forma unui fel de proces poetic de autoapărare. „I remember..."

Scanned with OKEN Scanner

repetă el/ ea obsesiv, în timp ce interacționează cu *judecătorul*-muzician ce îi traduce confesiunea în note muzicale, trasează delicat gesturi prin aer, frământă materialul greu al rochiei, derulând pe *fast forward* sau în *reverse* cronologia evenimențială a nefericitului său destin și rătăcind printre cuvinte și câteva refrene muzicale în limba engleză, franceză sau italiană pentru a pleda pentru propria cauză. Căci Medeea susține că „I am not guilty. Life is punishment enough.", încercând să-și justifice actele de cruzime prin evocarea bărbaților care i-au denaturat destinul (tatăl posesiv și violent, fratele incestuos și soțul obsedat de fetișuri sexuale ale cărei acțiuni culminează cu abandonul total) și implorând, în subtext, dacă nu iertare, atunci răbdarea de a o/ îl asculta și de a înțelege că face parte din prezentul nostru, chiar dacă povestea ei a început acum mai bine de două milenii în poveștile unor oameni pentru care măreția suferinței nu era un simplu mit.

Scanned with OKEN Scanner

Scena din spatele scenei

Ne-am obișnuit, în calitate de spectatori, să fim atât de atenți la scenă, să observăm, să criticăm sau să admirăm decoruri, actori, lumini, sunete, încât culisele par un loc inexistent în percepția noastră globală asupra unui spectacol, un loc fictiv sau, cel puțin, un spațiu lipsit de o consistență materială propriu-zisă ce nu există decât în cărțile de specialitate. Într-o oarecare măsură, chiar așa e, din moment ce acest spațiu scapă contactului senzorial al spectatorului cu scena, însă oare nu au și culisele propria lor viață?

Experimentul teatral al celor de la Familie Flöz, *Fără cuvinte*, propune un exercițiu dinamic și tragicomic care canalizează atenția spectatorilor înspre cinetica interacțiunilor umane din spatele scenei, urmărind fragmentar destinele indivizilor care asigură bunul mers al spectacolului. Deloc întâmplător, versiunea titlului în limba română surprinde una dintre principalele mize ale spectacolului creat de P. Gonzalez, B. Leese, H. Schüler, M. Vogel (din care cel din urmă este și regizor), și anume adoptarea unei convenții nonverbale care îi determină pe cei trei actori să apeleze la expresivitatea corporală pentru a coagula micile nuclee dramatice care se succed în culise. Dacă la acest aspect mai adăugăm și faptul că actorii poartă pe toată durata spectacolului (cu excepția prologului și epilogului care conferă întregului experiment o structură ciclică) măști pe care le schimbă, animând o succesiune de identități diferite ce completează paleta caracterologică a mediului artistic din spatele cortinei, atunci este de la sine înțeles că gradul de expresivitate gestuală trebuie să fie cu atât mai ridicat. Fără cuvinte, fără propriul lor chip și, deci, fără avantajele pe care le conferă mimica, cei trei actori cameleonici umplu perimetrul de

Scanned with OKEN Scanner

joc cu fizionomii, destine, obsesii, speranțe și deziluzii mereu noi care definesc, asemenea într-o *commedie* la scară redusă, o suită de tipologii ce sintetizează, cu un umor dulce-amar, condamnarea la singurătate și perisabilitatea ireversibilă a ființei umane, precum și absurdul existențial, contrabalansând, totuși, această dimensiune tensionată prin episoade succinte comice sau duioase. Prin forța sugestivă a mișcării, comicul de situație se îmbină astfel cu comicul de caracter, fapt care îl face pe spectator să se raporteze la nenumăratele instanțe actanțiale ce intră în perimetrul său vizual prin intermediul unei trăsături dominante, abordate de actori într-o cheie deseori caricaturală. Publicul recunoaște, astfel, pe scenă nu neapărat un chip (chiar dacă măștile nu respectă întru totul proporțiile realiste, creatorul Hajo Schüler are grijă să creeze niște fizionomii aparte care sintetizează indirect profilul emoțional al personajului), ci, mai degrabă, o atitudine: Afemeiatul, Imbecilul, Naivul, Visătorul, Arogantul, Narcisistul etc. În general, atenția creatorilor se îndreaptă asupra micilor anonimi, asupra celor cărora nu le este dat să trăiască în lumina reflectoarelor, deși fiecare visează, în secret, la o viață de vedetă care să le permită să depășească acest spațiu invizibil și mult prea strâmt pentru aspirațiile lor. Nu întâmplător, culisele pot fi privite ca o metaforă despre anonimatul existențial, ca o condamnare la o ignorare permanentă ce limitează sau elimină din câmpul nostru vizual și emoțional libera afirmare a interiorității celor mulți.

Tocmai de aceea, una dintre cele mai ingenioase strategii utilizate de regizorul Michael Vogel este conceptul scenografic pe care tot el îl semnează și prin care el întoarce cu 180 de grade arealul scenic, făcând publicul că privească direct în culisele delimitate de scena propriu-zisă de un panou care blochează accesul vizual al spectatorilor înspre actele artistice desfășurate acolo. Pentru a compensa această perspectivă restrictivă, regizorul utilizează, pe lângă trucuri de ecleraj ce îmbină cromatici spectaculare diferite, un

Scanned with OKEN Scanner

mixaj de sunete ori elemente muzicale specifice (muzică de operă, muzică de balet, muzică disco ori artificii acustice inspirate din filme cu gangsteri, de exemplu) pe care le amplasează undeva în spatele panoului, sugerând existența unui plan secund (planul scenei unde performează artiștii). Prin această componentă acustică esențială ce învăluie arier-scena, spațiul de joc capătă profunzime, volumul său se dilată, oferind impresia unui punct de fugă aflat undeva în publicul din spatele panoului care ne blochează accesul înspre *adevărata* scenă. Procesul receptării unui asemenea experiment teatral capătă, astfel, valențe inedite, din moment ce câmpul vizual al spectatorului nu reușește să compenseze toate celelalte simțuri, implicând, deci, privitorul nu numai într-un act de contemplație, ci și într-un act senzorial total care ne oferă o panoramă succintă pluri-angulară a scenei lumii.

Scanned with OKEN Scanner

Karamazovi romanești, Karamazovi teatrali

A asocia scriitura romanescă aluvionară a lui Dostoievski, alături de toată psihologia sa abisală, cu scriitura teatrală, concisă, adesea restrictivă prin exigențele sale care impun o esențializare tipologică, pare un pariu, dacă nu pierdut din start, atunci, cel puțin, foarte riscant. Nu întâmplător, dintre cei mai importanți romancieri ruși, Dostoievski este cel care a lăsat în urma sa cele mai puține (sau cele mai puțin reușite) ecranizări ori transpuneri scenice, din moment ce consistența epică a operelor sale presupune, în mod paradoxal, atât o rezistență foarte mare în fața operațiunilor de contragere a materiei textuale în eșantioane secvențial-dialogale restrânse, cât și o fragilitate inerentă care face ca aproape orice decupaj aplicat operei originale să poată compromite total întregul eșafodaj narativ. Cât timp în *memoria* cinematografiei universale statutul iconic al personajelor lui Lev Tolstoi ori ale lui Boris Pasternak au reușit să certifice maleabilitatea discursului romanesc al celor doi turnat (cu toate sacrificiile de rigoare) în mulaje filmice, întrucât există o Greta Garbo care a întruchipat-o pe Anna Karenina, o Audrey Hepburn care i-a dat o consistență Natașei Rostova ori un Omar Sharif care s-a metamorfozat în Doctor Jivago, istoria cinematografică nu consemnează, încă, un Prinț Mîșkin, un Raskolnikov ori vreun frate Karamazov memorabil. O astfel de perspectivă oarecum comparatistă privitoare la relativa (in)capacitate a romanelor de a fi transpuse în limbaj cinematografic (perspectivă care, în acest text, nu își propune să aibă ambiții hermeneutice ori statistice) ne poate, totuși, asigura de caracterul delicat al statutului *teatral* al textelor dostoievskiene.

Scanned with OKEN Scanner

Într-adevăr, adaptarea romanului *Frații Karamazov* realizată de Horia Lovinescu (pe care cei de la Teatrul Mic București, în regia Nonei Ciobanu, l-au transpus în scenă cu ajutorul intervențiilor textuale ale lui Dan Micu) este o realizare monumentală pentru dramaturgia autohtonă, însă a considera că acest text dramatic suplinește în totalitate contactul cu textul original dostoievskian este, totuși, o supoziție hazardată. De altfel, este greu, în calitate de spectator, să ai certitudinea unei depline înțelegeri a conflictelor exterioare și interioare ale acestor personaje extraordinare ori a straturilor de adâncime ale discuțiilor filozofice, în absența unei lecturi preexistente a romanului. De aceea, putem considera, mai degrabă, realizarea dramatică a lui Horia Lovinescu, respectiv viziunea regizorală a Nonei Ciobanu, drept un comentariu aferent romanului suport, un decupaj textual și senzorial subiectiv (și, deci, un decupaj ce impune deja o grilă proprie de canalizare a energiilor discursive și imagistice pentru activarea empatiei receptorului) care sugerează o ierarhie evenimențială anume și care permite accesul spectatorului doar pe anumite paliere din universul sumbru și magnetic al acestei scrieri literar-filozofice despre relativitatea binelui și a răului.

Am simțit nevoia unor astfel de precizări preliminare, întrucât realizarea Nonei Ciobanu, deși nu are cum să comprime întreaga materie textuală dostoievskiană într-un proiect spectacular compact și omogen, este un produs artistic intens și complex care se bucură de o distribuție de excepție, atât pe scenă (Marian Râlea, Cristian Iacob, Radu Zetu, Rareș Florin Stoica, Bogdan Talașman, Oana Albu, Simona Mihăescu, Gabriela Iacob, Ion Lupu, Avram Birău, Petre Moraru, Alina Petrică), cât și în culise (o scenografie extraordinară creată de Peter Kosir și Nona Ciobanu, costume și muzică realizate de Doina Levintza, respectiv de Vasile Șirli). Astfel, partiturile interpretative credibile și profesioniste ale actorilor reduc complexitatea psihologică a personajelor dostoievskiene, îmbătate de

Scanned with OKEN Scanner

voluptatea suferinței sub toate formele sale, la câteva tușe dominante, prezervându-le nealterate predispozițiile și maniile comportamentale dictate de autorul rus. De exemplu, tatăl Karamazov, interpretat de Marian Râlea, este un histrion incomod care, ascunzându-se în spatele unei măști de bufon afemeiat, pledează pentru o filozofie a hedonismului, în timp ce Ivan, incarnat de Cristian Iacob, este un ateu cinic care alunecă încet înspre nebunie. Totuși, una dintre cele mai inteligente soluții orchestrate de Nona Ciobanu este dispozitivul scenografic mobil, prin intermediul căruia regizorul decupează volume complementare, permițând o explorare atât pe orizontală, cât și pe verticală a spațiului scenic, la care se adaugă și decupajul de lumini ori de proiecții ce coagulează spațialitatea nucleelor dialogale succesive. Ingeniozitatea acestei opțiuni *tehnice* asigură, deopotrivă, o tranziție spațială lejeră și dinamică, inducând, în același timp, atmosfera tenebroasă a microuniversului îngust și sufocant, până ce publicul pare că urmează a fi strivit de zidul mobil imens de lemn și de metal care, în ultima secvență a spectacolului, tinde să depășească perimetrul de joc. Aceeași senzație de sufocare transpare și din artificiile muzicale orchestrate de creatorii spectacolului, aplicate unor versuri obsedante (iterând fie versete biblice, fie versuri de Tudor Arghezi ori de Emil Brumaru) care, dacă la începutul spectacolului, par a fi niște mantre, niște incantații salvatoare, devin pe parcurs un rezultat al alienării ireversibile, sintetizând, la un nivel mai subtil, aura sumbră a romanului dostoievskian.

Scanned with OKEN Scanner

Analfabetism sexual, umor evreiesc

Gândindu-mă la spectacolul *De-a râsul-plânsul* al Teatrului Gesher din Tel Aviv, îmi este aproape imposibil să nu îmi amintesc de memorabila secvență dinspre finalul filmului *Promisiunea* (*Zavet*) al lui Kusturica, unde o orchestră acompaniază în permanență nuntașii (în timp ce băieții răi încearcă să-și impună prin teroare propriile reguli), oferind acelei agitații hilare, turmentate de zgomotele mitralierelor și de fumul rachetelor lansate din turla bisericii, un *soundtrack* pe măsură: o reinterpretare *lăutărească* a celebrului cântecel *Frère Jacques*. Alăturarea unui spectacol israelian cu viziunea lui Kusturica poate părea surprinzătoare, însă la mijloc este vorba de mult mai mult de atât. Inspirându-se dintr-un text de Hanoch Levin ce iterează repartizarea caracterologică specifică tiparului commediei dell'arte, regizorul Yevgeny Arye reușește performanța unei coagulări omogene între spiritul balcanic al umorului *sănătos* și obraznic, arsenalul clovnesc și artificiile spectaculare inspirate din morfologia tehnică (în special, prin caracterul muzical-descriptiv al cineticii personajelor) atribuită animațiilor, pentru a trasa premisele unei tragicomedii ce disecă *fără perdea* funcțiile și disfuncțiile mecanismului sexual care îi obsedează pe protagoniști. Firul narativ este relativ simplu, liniar și previzibil, fiind inspirat pare-se chiar din fondul popular al umorului evreiesc pentru care detabuizarea cinică a aspectelor *fiziologice* atribuite chimiei sexuale într-un cuplu este unul dintre cele mai prolifice surse ale comicului de situație. Yakish este un băiat urât; problema este că el este deja la vârsta în care hormonii încep să-i galopeze prin sânge și, deci, are nevoie de o soție care să îi satisfacă nevoile; problema

Scanned with OKEN Scanner

este că o soție nu se găsește pe toate drumurile, iar, pentru a-și ajuta fiul să depășească aceste momente de restriște, părinții săi sunt dispuși să plătească un petitor care să înlesnească întâlnirea dintre Yakish și viitoarea lui parteneră; problema este că băiatul este mult prea urât pentru a-și găsi o soție acceptabilă estetic (ca să nu mai amintim că femeile se împart în două categorii, cele frumoase și cele urâte, dar cinstite, din care, evident, cea din urmă categorie este preferabilă), însă candidata nu întârzie să apară în persoana lui Poopche; problema este că și suportabilitatea la urât al lui Yakish are limitele sale, iar gradul de hidoșenie al lui Poopche întrece orice măsură; problema este că tânărul nefericit este incapabil să-și consume relația; problema este că are nevoie de o profesionistă care să-l inițieze în tainele amorului; problema este că... și tot așa, până o întreagă isterie cuprinde toate personajele care se dovedesc incapabile în rezolvarea acestui caz de „analfabetism sexual". Însă a ne raporta la firul narativ propriu-zis al acestei tragicomedii ca la însuși centrul de greutate al întregului spectacol ar însemna să reducem importanța decisivă a mecanismului regizoral extrem de surprinzător care accesează cu ușurință o paletă variată de artificii aparent disparate într-un experiment senzorial complex. Astfel, dincolo de mimica și de recuzita vestimentară a claunilor-cloșarzi, în perimetrul scenei au loc mici momente de musical, momente de ilustrare grafică, cu ajutorul unor pensule, a unor indici spațiali și temporali, jocuri cromatice de ecleraj, defilări grotești ale unor siluete aflate la limita dintre monstruos și caraghios (desprinse parcă din animațiile lui Tim Burton) și, poate cel mai interesant element, un acompaniament muzical à la Goran Bregović interpretat live, cu scopul de a conferi consistență mișcărilor personajelor, dar și pentru a asigura tranzițiile secvențiale ori pentru a traduce în cheie caricaturală vălmășagul de emoții care îl domină pe Yakish (ce poate fi mai *potrivit* pentru a exprima această criză emoțională dacă nu *Für Elise* ori *Besame Mucho*

Scanned with OKEN Scanner

într-o tonalitate ușor lăutărească?). Dacă închizi ochii, senzația că asiști la o înregistrare a teatrului radiofonic este aproape inevitabilă, cu atât mai mult cu cât îmbinarea omogenă a inflexiunilor discursive ale actorilor cu învelișul muzical aferent derulării evenimențiale este una dintre principalele mijloace care stârnește comicul de situație. Într-o manieră similară, comicul nu rezultă doar din invocarea metaforică a aspectelor intime care îi obsedează pe protagoniști, ci din însuși faptul că regizorul optează, pe alocuri, pentru o redare *ad litteram* a turmentărilor emoționale și carnale cu care aceștia se confruntă. Astfel, agitat peste măsură de hormonii care nu îi dau pace, pantalonii lui Yakish *iau foc* la propriu, în timp ce Poopche nu este doar o fată urâtă asemănată deseori de alte personaje cu un crocodil, ci ea chiar plânge cu lacrimi de crocodil, pulverizând jeturi de *secreții lacrimale* pe întreaga scenă. În fine, redarea adecvată a tuturor mijloacelor artistice utilizate de regizor în crearea acestei tragicomedii este aproape la fel de imposibilă ca actul de a povesti un banc începând cu replica de la final. Dar asta nu înseamnă că spectacolul semnat de Yevgeny Arye înseamnă doar râs gratuit; ne-am cam obișnuit să luăm zâmbetele la pachet cu inconfortul aferent resimțit în fața unei caricaturi a lumii în care trăim.

Scanned with OKEN Scanner

O Suedie friguroasă

S-ar părea că demitizarea țărilor nordice, cărora cel puțin segmentul central-estic european le-a atribuit o aură extrem de idealizată, începe să se alăture panopliei de clișee naționaliste spulberate. Dacă spațiul oriental, alături de toți fiii săi, a trecut deja, în conștiința colectivității, într-o zonă obscură, amenințată în permanență de spectrul terorismului, nevoia unor mărturii artistice care să *egalizeze* această convertire la rău depășește cu mult superficialitatea unei atitudini *political correct*. Permițându-ne să fim ușor patetici, concluzia este simplă: nu există popoare bune sau rele, națiuni demonizate încă din stadiul germinativ al nașterii lor sau națiuni ce s-au fundamentat pe un pacifism onest, ci doar nevoia unei apartenențe sociale, culturale, artistice etc., care uneori se câștigă prin forță brută, prin apelul la instinctele de dominare ancestrale. O *de-idealizare* a Suediei, asimilată (și în lumina Academiei Stockholm, responsabilă pentru decernarea Premiului Nobel) cu ideea de cultură, de luciditate și de pragmatism, fiind clasată deseori drept cea mai fericită țară din Europa, a atins deja un apogeu în planul autohton literar prin traducerea romanului *Răul* al lui Jan Guillou, precum și a popularei trilogii *Millenium* semnate de Stieg Larsson, ale căror ecranizări nu au coborât deloc ștafeta receptării entuziaste din partea publicului român.

O tentativă similară, extrem de brutală și de onestă, în încercarea de a releva tarele unei Suedii obsedate de ideea globalizării pacifiste, în care liniile de demarcație dintre etnii se șterg într-o masă amorfă de identități lipsite de specific, este piesa de teatru *Frig* semnată de Lars Norén – dramaturg care și-a făcut deja intrarea pe scena sibiană prin convertirea în spectacol a piesei

Scanned with OKEN Scanner

20 noiembrie, în regia lui Eugen Jebeleanu. Spectacol de impact, visceral și vizual, dar cu o tensiune atât de bine condusă spre paroxism, încât pare obscenă (asemănătoare unei experiențe cinematografice precum *Funny Games* al lui Michael Haneke), versiunea regizorală a lui Alexandru Bogdan a piesei *Frig* (UNTEATRU) este un exercițiu bine dozat de profesionalism actoricesc și de *rafinament sadic* care nu ezită să violenteze spectatorul prin autenticitatea discursivă și imagistică. Firul dramatic, care se rezumă la o singură tranșă temporală, la un episod unitar ce surprinde patru absolvenți de liceu în timpul unei plimbări prin sălbăticia naturii suedeze care, în structura formală a proiecției regizorale, își anunță identitatea înainte de intrarea în rol (doi suedezi, un musulman și un coreean). Cei trei ucigași – nu e nevoie ca spectatorul să se iluzioneze în zadar; încă de la început, artificiile regizorale sunt suficient de sugestive pentru a ne garanta că, la final, cineva va muri – ipostaziază idealurile neo-naziste, în mijlocul unei societăți *maculate* de culturile intruse ale migranților, susținând justețea programului de exterminare în masă a lui Hitler, pe care și-l însușesc drept idol. De aici, decurge o suită de parti-pris-uri ce cochetează cu xenofobia, din care se relevă absurditatea purității rasiale într-o eră a globalizării; „Musulmanii nu sunt oameni!", strigă plin de sine șeful grupului, a cărui ferocitate este alimentată de idealuri revoluționare, pentru care închisoarea este cea mai importantă treaptă a devenirii unui *bărbat adevărat*, în procesul de *salubrizare* socială a propriei națiuni. Tot astfel, cei trei *revoluționari* care împărtășesc aceeași vocație a distrugerii se ghidează după *motto*-ul „Alcool, droguri și violență!", văzând în crimă un element necesar pentru transformarea lor totală în eroi anarhiști: „Aș vrea să omor pe cineva. E cea mai tare chestie care s-ar putea întâmpla.", afirmă celălalt *bărbat* suedez, aprobându-și orbește liderul și, totodată, anticipând deznodământul tragic al piesei.

Regizorul Alexandru Bogdan creează un perimetru îngust de joc, o platformă dreptunghiulară ce redă, în

Scanned with OKEN Scanner

mod metaforic, spațiul închis al unei cuști cu zăbrele invizibile, în interiorul căreia se va și produce crima. Rămânând în același plan metaforic, creatorul acestei montări configurează o amprentă acustică apăsătoare ce reproduce viscolul (care șuieră, în surdină, pe aproximativ întreaga durată a spectacolului), imprimând, deopotrivă, și prin intermediul luminii opace albăstrii, o atmosferă arctică, o natură violentă ce reflectă, de altfel, însăși natura umană. Emblematică pentru inteligența vizionară a lui Alexandru Bogdan este, de fapt, ultima secvență a spectacolului, în care actul crimei este ilustrat: spiritul victimei strivite sub bocancii agresorilor privește din exteriorul spațiului de joc cum corpul său este distrus (artificiu scenografic rezumat la o păpușă din perne îmbrăcată cu hainele celui ucis), într-o scenă de o picturalitate brutală, lipsită de elemente *ornante* aferente scenografiei care să împingă dramatismul secvenței înspre un teribilism sau patetism inutil. Optarea pentru o transpunere scenică necosmetizată a răului face din spectacolul *Frig* nu doar o experiență teatrală intensă și viscerală, ci și un exercițiu, de o autenticitate incomodă, de ipostaziere a unor idealuri absurde într-o eră a metisajului cultural.

Scanned with OKEN Scanner

Martirul contemporan – dogmaticul caricatural

Nu știu cu certitudine dacă tensiunile sociale ale momentului cauzate de terorism au garantat succesul fulminant al piesei de teatru *Martiri* scrisă de Marius von Mayenburg. Și totuși, nu pot găsi o altă explicație pentru cel puțin două dintre cele mai aclamate montări (din multe altele) la nivel național, pe lângă o ecranizare rusească de succes (semnată de Kirill Serebrennikov) și o alta românească ce este pe cale să-și facă apariția pe marele ecran. Într-adevăr, problematicile de ordin religios ce mizează pe o exacerbare a unor legi arhaice, dar care, decontextualizate, pot fi manevrate în scopuri ce ating violența extremă, s-au convertit într-un sindrom social de neignorat, iar nevoia unei riposte nu doar la nivel politic, ci și la nivel artistic a devenit din ce în ce mai stringentă. De altfel, forța dramatică a piesei semnate de autorul german este atât de percutantă în paleta tulburărilor de personalitate specifice omului actual, încât personajul Benjamin a ajuns să reprezinte nu doar un monstru caricatural (iertat să-mi fie pleonasmul!) habotnic integrat în fauna socială a momentului, ci și un arhetip al individului otrăvit de dogme, care ignoră, de fapt, fundamentul oricărei religii – spiritualitatea. Relația maladivă a lui Benjamin cu Sfânta Scriptură (în special, cu legea lui Yahve din Vechiul Testament), căreia îi aplică un decupaj textual sever și restrictiv, inaplicabil exigențelor lumii contemporane, a atins acel nivel al popularității care, bazându-se și pe experiența nemijlocită a cititorului/ spectatorului confruntat direct sau indirect cu consecințele nefaste ale extremismului religios, a intrat deja în zodia canonului universal al scrierilor dramatice.

Scanned with OKEN Scanner

Teatrul Național „Radu Stanca" Sibiu se bucură de cea mai bine primită montare a piesei lui Marius von Mayenburg din România, asigurându-i regizorului Radu-Alexandru Nica (a cărui forță vizionară impresionantă a stat la baza uneia dintre cele mai reușite modernizări *hamletiene* autohtone a ultimului deceniu) un nou prilej de a orchestra o experiență teatrală de excepție. Spectacolul sibian *Martiri* (*Märtyrer* – prezentat în cadrul Secției Germane a TNRS) ilustrează tranșant depersonalizarea accelerată a elevului atins de sindromul *pocăinței* cu un minimum de efecte și de ornamente adiacente decorului, potențând atmosfera frustă, obscură a universului intim al lui Benjamin. Folosindu-se de o scenografie (semnată de Mihai Păcurar) ce ilustrează în cheie minimalistă un *playground* multifuncțional, configurând spațiul de joc, în baza unei formule tranzitare inteligente. Practic, fără să opereze la nivelul instrumentarului scenic pe care să îl reconfigureze, pe măsură ce episoadele dramatice se înlănțuie, regizorul creează un spațiu proteic ce se contaminează de identitatea personajelor, în funcție de exigențele de moment ale conflictului. Scena ia, în viziunea spectatorului, forma casei lui Benjamin, în momentul în care pe scenă se află doar adolescentul și mama sa, la fel de bine cum același spațiu care îi adăpostește pe elevii acompaniați de profesoara Roth delimitează încăperea unei săli de clasă etc. Pe lângă această stratagemă, simplă, în aparență, dar de efect, prin care regizorul manipulează perspectiva spectatorului, făcându-l să vizualizeze decorul *prin* intermediul personajului și nu *dincolo* de el, singurele proiecții operate la nivelul tranzițiilor scenice (dintre care un banc caricatural de schelete de pește care înoată de-a lungul peretelui) sunt prezente, doar în măsura în care simbolistica lor împinge înțelegerea firului dramatic la un alt nivel. Nu întâmplător, un astfel de artificiu întregește scena care face trimitere la minunea Mântuitorului ce a înmulțit pâinea și peștele, hrănind o mulțime de oameni înfometați, evidențiind, în mecanismul subtil

Scanned with OKEN Scanner

al tabloului dramatic, caracterul ușor grotesc. Dincolo de aceste strategii regizorale la care se adaugă o gestică sugestivă ce umple scena, *abuzul* de lumină rece care sporește aura distantă a personajelor, *invazii* ale publicului de către personajele care privesc frontal universul ficțional din care fac parte, precum și momentele de detensiune care frizează parodicul, spectacolul *Martiri* semnat de Radu-Alexandru Nica este o performanță care îndeamnă la o reconsiderare a principiilor morale a societății actuale.

Scanned with OKEN Scanner

Lumea prin ochii Aglajei

Destul de ignorate de publicul cititor (român și nu numai) al începutului de secol XXI, scrierile Aglajei Veteranyi – scriitoare de expresie germană, născută în București – au cunoscut recent o popularitate formidabilă, odată cu exercițiile experimentaliste practicate în sfera literaturii autohtone. Textul *De ce fierbe copilul în mămăligă* (1999) a reușit, astfel, să capaciteze o serie de proiecte artistice din cele mai diverse, înlesnind prin stilul său aparte abordări sincretice extrem de variate. Pseudo-romanul Aglajei Veteranyi (alături de continuarea sa neoficială, *Raftul cu ultimele suflări*, definitivată cu puțin timp înainte ca autoarea să se sinucidă în 2002, la vârsta de 39 de ani) este, de fapt, un hibrid formal și discursiv care oscilează între scriitura poetică, notația prozaică și fluxul monologal, dar și între structura jurnalieră și tehnica autoficțiunii. Poate și această diversitate stilistică de un impact vizual pe măsură, în care bufoneria și tragismul oamenilor de circ sunt scurtcircuitate de episoadele sordide ale vieții din spatele scenei, a reprezentat un aspect esențial pentru *transformarea* textelor autoarei de origine română într-o producție filmică de succes (filmul *Aglaja* din 2012, semnat de regizoarea maghiară Krisztina Deák), dar și în mai multe proiecte teatrale sau coregrafice în spațiul european.

Jonglând cu sunete, culori, proiecții filmice, coregrafii languros-grotești, zoomorfisme și scene dinamice amintind parcă de picturile lui Marc Chagall, spectacolul *Aglaja* semnat de regizorul, actorul și coregraful Ștefan Lupu, în cadrul Reactor Company, este (la rândul său) un hibrid teatral, cinematografic și coregrafic flamboaiant care reconstruiește, prin ochii unei fetițe, lumea circului ambulant, bântuit de

Scanned with OKEN Scanner

ideea unei *acasă*, de mirosurile mâncărurilor copilăriei ori de acrobațiile artiștilor care se întreabă dacă pot cuprinde prin salturile lor spectaculoase măreția lui Dumnezeu. Ilustrat scenic asemenea unei rememorări monologale a întregii sale vieți, din al cărei discurs se desprind scene care ilustrează succesele și eșecurile universului domestic și artistic, Aglaja își spune când cu o falsă afectare infantilă, când cu un aer matur și tragic propria poveste. Născut într-o familie de circari ambulanți, pentru care existența se măsoară în nesfârșite preumblări prin lume, în căutarea unui public care să-i adopte temporar, personajul feminin (interpretat de Alina Petrică, alături de alți cinci actori care populează lumea Aglajei) își retrăiește momentele esențiale ale vieții, în calitate de narator și de actant, tranzitând spațiul și timpul propriului univers în tablouri ce adoptă o paletă emoțională densă. Viziunea regizorală destul de schematică, în aparență, la nivelul scenografiei, însă extrem de complexă la nivelul artificiilor legate de lumină, sunet și costume (țin să apreciez în mod deosebit inventivitatea vestimentară a creatoarelor Cirstina Milea și Elena Gheorghe), construiește, astfel, demersul biografic/ autoficțional al Aglajei, asemenea unui album foto cinetic, a unor fâșii de viață proiectate pe fâșii de corturi de circ, despre micile bucurii și marile dezamăgiri ale vieții de artist ambulant. Evident, ar crede spectatorul *precaut*, orice reprezentație teatrală care marșează pe ilustrarea lumii circului este sortită unei structuri destul de rigide, care, inevitabil, va pendula între bufoneria de suprafață și tragismul din spatele cortinei al condiției celui care cu un ochi râde și cu altul plânge, rămânând doar să se salveze printr-o inventivitate strict vizuală și/ sau acustică. Însă sensibilitatea și inteligența regizorului Ștefan Lupu fac ca decupajul aplicat scriiturii Aglajei Veteranyi (suportul scriptic al reprezentației este o adaptare după ambele scrieri ale autoarei) să își păstreze poeticitatea și forța imagistică originale, oferind spectacolului o complexitate textuală și vizuală de o frumusețe caldă

Scanned with OKEN Scanner

și tranșantă, într-un produs artistic puternic despre spectaculozitatea existențială a micilor anonimi, dar și despre sinceritate și emoție într-o lume artificială, condamnată la o perpetuă disimulare.

Scanned with OKEN Scanner

Povestea unui radio, povestea unui masacru

Deja a devenit o tradiție ca Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu să depășească *limitele* – destul de discutabile, oricum, în contextul noilor sintaxe în continuă schimbare ale posibilităților multiple conferite de actul performativ – discursului teatral convențional, găzduind o serie de secțiuni care includ, printre altele, dansul, circul contemporan, concertele, dar și filmul. Lucrurile devin cu atât mai interesante când filmele incluse în programul FITS sunt, la rândul lor, destul de incomode pentru cinefilii *posedați* de demonul taxonomiei, din moment ce una dintre frumoasele vocații ale acestui demers festivalier vizează tocmai suspendarea aparentelor bariere între formele de expresivitate artistică. Astfel, majoritatea *peliculelor* prezentate se plasează mai mereu la granița dintre artele spectacolului și film, dintre film de ficțiune și documentar, ori dintre teatru de televiziune și eseu cinematografic.

Una dintre cele mai memorabile experiențe de acest gen, privilegiată de prima ediție online a festivalului sibian din 2020, este proiectul semnat de Milo Rau, *Radioul urii*, o lecție de dozaj narativ și emoțional impecabil realizat, care abordează, pe structurile unui documentar neconvențional, masacrul din Rwanda de la începutul anilor '90. Capcana de a cădea într-un sentimentalism facil ori într-o răbufnire tragică de vituperații este cu atât mai mare când subiectul se dovedește atât de *ofertant* prin cantitatea de sânge care a marcat un eveniment istoric. Dar tocmai o astfel de provocare dă certitudinea unei viziuni regizorale suficient de inteligente pentru a nu-și trăda acea vocație a scurtcircuitării care este, de altfel, apanajul unui discurs artistic indispensabil, a cărui vocație de testimonial este

Scanned with OKEN Scanner

completată de exigențele unei estetici temperate și de impact. Milo Rau nu este la prima sa tentativă de acest gen, manifestându-și interesul pentru personalitățile monstruoase ale istoriei recente și cu alte ocazii. De exemplu, în 2009, cu trei ani înaintea proiectului despre masacrul din Rwanda, a semnat un performance transformat în film despre moartea soților Ceaușescu, care, de asemenea, este dublat și de aplecarea sa înspre posibilitățile nelimitate pe care estetica teatrală le conferă. Pentru Milo Rau, de fapt, discursul teatral și cel cinematografic nu sunt disjuncte, din moment ce ambele conferă două perspective complementare asupra faptului istoric.

Radioul urii, prin urmare, nu poate fi definit decât printr-o raportare terminologică *transdisciplinară*. Este, deopotrivă, un exercițiu documentaristic susținut de o formulă teatrală de reconstituire, în același mod în care poate fi considerat o (re)teatralizare cinematografică, un *reenactment* al unui eveniment sângeros, aproape ignorat. Demersul regizorului elvețian marșează pe o cercetare riguroasă care își propune să surprindă impactul ideologic devastator pe care Radio-Télévisio Libre des Mille Collines (RTLM) l-a insuflat poporului rwandez, însărcinat cu *misiunea* unei purificări sângeroase a poporului asuprit. Fără să fie un documentar convențional *de teren*, în ciuda referințelor arhivistice care certifică veridicitatea evenimentelor relatate, *Radioul urii* aduce în prim-plan trei roluri de compoziție interpretate de trei tineri actori, într-un act de reconstituire impresionant, bazat pe activitatea amfitrionilor acestui post radio dedat unor false doctrine eugenice: Valérie Bemeriki, Kantano Habimana și Georges Ruggiu – singura prezență europeană a acestui trio, mânată, poate mai mult decât ceilalți, de o ostentație total inutilă, însă la fel de toxică.

Elementul poate cel mai șocant, care decurge, de fapt, din veridicitatea elementului cotidian (filmul reconstituie o zi din activitatea întreprinsă de RTLM), este ambalajul de divertisment în care toate aceste

Scanned with OKEN Scanner

instigații la crimă erau învelite, pentru a justifica necesitatea unui potențial masacru. Spectatorul neavertizat în prealabil ar putea crede că acest artificiu este o *găselniță* cinică prin care Milo Rau și-ar propune să detensioneze sau, dimpotrivă, să amplifice grotesc gradul de dezumanizare al *personajelor* sale. Adevărul este, în schimb, mai la îndemână decât am crede: regizorul elvețian își propune să păstreze nealterată această înfiorătoare combinație între muzică disco-rock și mesaje instigatoare la acte inumane, prin care cei trei amfitrioni și-au asigurat popularitatea. Contrapunctul sesizabil nu este altceva decât consecința unei mărci a autenticității. Totuși, acest contrapunct cinic este o realitate doar pentru spectatorul/ ascultătorul contemporan, care are privilegiul unei perspective post-factum, din exterior. Milo Rau vorbește, de fapt, despre o *normalitate*, despre o stare de fapt total nediscordantă pentru sensibilitatea fanilor epocii ai postului de emisie care asimilaseră în rutina propriei vieți firescul unui act criminal și firescul unei ideologii înfiorătoare, bazate pe o *carnavalescă* denaturare a unor referințe religioase ori istorice, ce a împins naivitatea, atât a ascultătorului, cât și a amfitrionilor militanți, la un nivel aproape donquijotesc.

Proiectul lui Milo Rau devine, astfel, o terifiantă repunere în discuție a celebrei „banalități a răului" prin care Hannah Arendt încerca să disece elanul romantic-revoluționar de a servi ideologia unui tiran, în absența unui minim act de alteritate care ar fi putut netezi ascuțișurile acestei forme de prostie monumentală. În aceeași manieră, marea provocare lansată de filmul regizorului elvețian vizează potențiala empatie pe care spectatorul o poate încerca pentru aceste trei personaje care au schimbat destinul unei țări. În ce măsură *inocența* unui revoluționar poate justifica un act criminal? Oare *prostia* poate fi un argument valabil pentru a reabilita imaginea unui tiran care a îmbrățișat o ideologie, fără să fie capabil să-i înțeleagă esența? Tot ce știm e că oamenii pot fi reabilitați – dovadă fiind chiar doi dintre acești propovăduitori ai crimei care

Scanned with OKEN Scanner

sunt surprinși prin imagini de arhivă, la ani distanță de la tragedia pe care au alimentat-o –, dar, cu siguranță, tăcerea lăsată de un masacru *impecabil* executat nu. De fapt, chiar asta înseamnă un masacru, după cum o spune unul dintre jurnaliștii care intervine de-a lungul acestui experiment cinematografic: uciderea oricărui martor care ar putea purta cu sine memoria carnagiului. Un adevărat masacru înseamnă instaurarea tăcerii. O tăcere care, într-adevăr, nu poate fi total vindecată, dar care poate fi, totuși, atenuată prin intermediul unui discurs artistic pertinent și bine articulat. Sau, cum este și cazul acestui *Radio al urii*, prin intermediul unui exercițiu inteligent de documentare istorică care atacă prin filtrul teatralității istoria necunoscută a prezentului și trecutului nostru recent.

Scanned with OKEN Scanner

Suspinul unui străin

Într-una dintre cărțile sale ce tratează contextul socio-politic al României postdecembriste, Andrei Pleșu susține că persoanele care au participat la concretizarea unui eveniment istoric decisiv „ar trebui să-și impună, ca pe o datorie, disciplina mărturisirii". Care ar mai fi, totuși, utilitatea acestei îndeletniciri autoimpuse? Tot autorul dă răspunsul imediat: participarea la (re)compunerea unui adevăr colectiv, prin intermediul unor firimituri de amintiri strict personale. Până la urmă, istoria poate fi la fel de subiectivă ca orice altă tentativă a fiecăruia de a se raporta la prezent. Nu suntem vulnerabili doar în fața unui monolit al cruzimii istoriei, ci și în fața unui adevăr pe care, dacă nu îl ajutăm să iasă la suprafață, va ieși de unul singur, cu forța. Pentru că trecutul e încă viu.

Spectacolul *Memorie devastatoare* al celor de la Odin Teatret, sub îndrumarea lui Eugenio Barba, este o tentativă de sublimare a răului istoric într-o narațiune cu valențe taumaturgice. În cadrul unui decor auster, la lumina unei lămpi obosite, o bătrânică atemporală, o Șeherezadă aflată la senectute țese povești despre viață și moarte, despre politic și uman, despre frumusețe și fragilitate, acompaniată de sunetele de acordeon și de vioară ale partenerului ei de scenă. Evocând destinele tumultuoase a doi supraviețuitori (fictivi?), la care se adaugă frânturi din viețile reale ale lui Primo Levi și Jean Améry care, deși au învins istoria, au fost răpuși de memorie, cele două personaje capătă alura unor șamani ce invocă trecutul, asemenea unui spirit malefic ce trebuie exorcizat. Căci memoria poate căpăta, într-adevăr, valențe monstruoase. Iar iadul din cap al martorilor Istoriei – coroziv, halucinant și copleșitor – trebuie purificat. Dimensiunile memoriei despre care

Scanned with OKEN Scanner

vorbește spectacolul lui Barba se disting aici, în formulele de sublimare a răului prin mărci ale narativizării. Pentru că tăcerea în fața mașinăriei distructive a doctrinelor absurde nu echivalează cu un „nu!" răspicat împotriva răului istoric.

Vizionar clasic în viață ce observă în teatru mai mult decât un limbaj autonom, mai mult decât o formă de regresie înspre mecanismele primare ale organicului ce acționează la nivel de cuvânt și de senzație, Eugenio Barba își plasează propria estetică teatrală la limita unui ceremonial cu valențe sacre, între cântec și strigăt. *Memorie devastatoare* devine, astfel, o încercare de mitizare, de punere în cuvinte și în sunete incantatorii, destinele unor oameni care au sfidat timpul. Aparența unei cutii muzicale prăfuite de trecerea timpului, dar ale cărei acorduri sunt încă la fel de tușante planează neîncetat în jurul protagoniștilor, a căror apropiere fizică de spectator creează o atmosferă în aceeași măsură coșmărească și extatică. La fel cum scenografia simplistă, dar care privilegiază oficierea de către *preoteasa* naratoare a unor stranii libații domestice, plasează experiența scenică în vecinătatea experienței religioase. Totul este când cald și primitor, când violent și tânguitor; cuvântul ce traversează, deopotrivă, limba criminalilor și a victimelor în numele nazismului, își recapătă statutul sacru, plasându-se în afara istoriei. Prin vocația sa de povestitor, personajul feminin oficiază un soi de comemorare sau, mai bine spus, o resuscitare prin ficțiune a supraviețuitorilor experienței naziste care, totodată, vor deveni victimele unui infern personal. Alternând tiparul poveștii spuse la gura sobei cu poezia, cuvântul cu sunetul, spectacolul lui Eugenio Barba resemantizează discursul confesiv, mitizându-l, punându-l în și în afara Istoriei. Căci, în cele din urmă, întreaga istorie va sfârși în limitele acestei *memorii devastatoare* – a noastră, a lor, a celor ce vor urma –, din care, într-un final, nu va mai rămâne decât suspinul unui străin.

Scanned with OKEN Scanner

ANDREI C. ȘERBAN

Să tăcem despre Cehov

Nu de puține ori s-a vehiculat ideea conform căreia o poezie foarte bună poate rezista chiar și la proba unei recitări deficitare, grație structurii sale de adâncime care activează sensuri nebănuite ale cuvintelor, chiar și dincolo de amprenta lor acustică. Într-o manieră similară, nu sunt puțini cei care au vorbit despre maleabilitatea extraordinară a textelor de teatru foarte reușite, mai ales a celor preluate din repertoriul clasic, care pot suporta mulaje și viziuni regizorale mai mult sau mai puțin fericite, (aparent) incompatibile, salvându-se chiar și din mâinile unui creator de scenă mai puțin talentat. Dar să fie oare aceste opere dramatice chiar atât de reușite, încât să reziste chiar și în fața unei perspective regizorale care elimină în totalitate rostirea din mecanismul spectacular?

Evident, în această situație, aspectele sunt discutabile. Căci a crede că reușita spectacolului *Trei surori*, după A.P. Cehov, al celor de la Novosibirsk State Academic Drama Theatre "Red Torch" care, iată!, pune în scenă acest text clasic, utilizând o strategie vizionară inedită ce se fundamentează pe suprimarea totală a cuvântului rostit, înlocuindu-l cu limbajul semnelor specific hipoacuzicilor, este deja garantată doar de calitățile absolute prestabilite ale operei cehoviene ar fi o prezumție pripită. De altfel, în absența unui ochi regizoral atent precum cel al lui Timofey Kulyabin care, deși *atentează* poate la cea mai vitală dimensiune a teatrului clasic, reușește să *normalizeze* cu atâta nonșalanță tensiunea operei cehoviene, echilibrând grotescul mișcărilor ample și al mimicii ce se subscriu convenției comunicării nonverbale cu logica internă a constructului dramatic, un asemenea demers ambițios nu ar fi depășit poate premisele unui experiment rela-

Scanned with OKEN Scanner

tiv naiv care ar fi pierdut din start contactul cu referentul literar. Într-adevăr, a elimina discursul rostit din ecuația unui spectacol de teatru care adaptează o piesă importantă din repertoriul canonic nu este echivalent cu a elimina limbajul, alături de toate posibilitățile prin care acesta accesează schema elementară a comunicării. Însă pentru tânărul regizor rus textul scris se detașează de perimetrul de joc, fiind doar o proiecție pe un ecran, o energie potențială lipsită de mulajul acustic corespunzător, un spațiu alveolar detașat de imaginea scenică. A reda aici înlănțuirea evenimențială a celebrei opere *Trei surori*, insistând pe dramele individuale ale personajelor care se confruntă cu gustul amar al inutilității lor și al deziluziilor repetate ce le condamnă la o dezumanizare lentă și dureroasă, poate fi redundant, însă, cu siguranță, efortul actorilor de a învăța pe durata a mai bine de un an de antrenament limbajul semnelor pentru a putea interioriza această cale de exprimare, fără a altera nucleul sensibil al emoției piesei cehoviene, merită amintit. În comparație cu un astfel de efort care asigură premisele unei receptări alimentate fie de admirație, fie de elementul de noutate, fie, pur și simplu, de expresivitatea fascinantă a actorilor, celelalte aspecte scenografice, tehnice, vestimentare, butaforice inspirate din arsenalul obiectual al unei epocii contemporane tehnologizate (deși indispensabile în omogenizarea atmosferei și a artificiilor regizorale) își pot pierde prin aură. Astfel, a problematiza pe marginea implicațiilor simbolice pe care perimetrul de joc, redat după principiile unui plan arhitectural al unei case cu pereți invizibili, evidențiați sugestiv prin benzi fosforescente ori a discuta despre stranietatea sau miza interpretativă a recuzitei moderne ne poate îndepărta de adevărata miză a spectacolului semnat de Timofey Kulyabin. De exemplu, pe lângă elementele vestimentare și de mobilier inspirate de estetica specifică epocii create de Cehov, pe scenă regăsim obiecte precum laptopuri, un ecran LCD, placă de păr, telefoane mobile cu care personajele își

Scanned with OKEN Scanner

fac selfie-uri etc., la care se adaugă, doar în anumite momente, și câteva extrase muzicale din Miley Cyrus – *Wrecking Ball* sau Moloko – *Sing It Back*. Dincolo de pariul îndrăzneț și riscant de a forța limitele maleabilității unei opere din patrimoniul clasic al scrierilor dramatice, regizorul își propune să ofere spectatorilor o experiență spectaculară intensă și magnetică, fără ca aceștia să devină conștienți de faptul că sunt scoși din zona lor de confort (discursiv). A ne raporta, așadar, la această versiune a piesei cehoviene doar ca la o simplă tentativă de radicală de modernizare, ar însemna să ne refugiem într-o schemă limitativă și disfuncțională prin gradul ridicat de mefiență pe care l-ar presupune extragerea unui subînțeles din acest arsenal obiectual al contemporaneității, uitând că, de fapt, miza principală a spectacolului *Trei surori*, în regia lui Timofey Kulyabin, este însăși emoția nedisimulată ce nu are nevoie de rostire pentru a umple o scenă.

Scanned with OKEN Scanner

O magistrală manipulare a percepției

Manipularea textului prin convențiile aparatului scenografic poate ajunge la rezultate din cele mai surprinzătoare. Putem vorbi despre relativismul semantic în plină devoalare, deconstrucția limbajului care devine secundar, pierzând teren în fața efectelor auxiliare ale imaginii de ansamblu – în astfel de termeni ne putem raporta la spectacolul *Patul matrimonial* al Théâtre de Vidy, Lausanne, cu o regie semnată de Christoph Marthaler. Înainte ca totul să fie pus în mișcare, impresia pe care decorul ușor prețios al unei camere de hotel de lux ți-o poate crea este aceea că urmează să asiști la un vodevil, un teatru *de consum*, cu încrengături și intrigi amoroase de duzină etc. Dar spectacolul elvețian, gândit ca o suită de fragmente muzicale ce alternează stiluri din cele mai variate, este departe de a merge în această direcție. De altfel, aparența eclatantă a ritmurilor când vioaie, când punctate de o gestică voit ostentativă, când acompaniate de versuri ce au aparența unor exerciții de dicție reușesc pe toată durata spectacolului să creeze un orizont de așteptare ce înclină balanța în favoarea comicului. Totuși, mecanismul regizoral propus de Marthaler acționează până în cele mai profunde straturi ale percepției spectatorului, operând subtil la modul prin care înțelegerea nivelului textual al acestui performance poate fi distorsionată. Căci, la o privire mai atentă, toate acele bucăți muzicale ascund în spatele notelor confesiuni melancolice, câteodată de o tristețe sfâșietoare, care scot la iveală (prin camuflare) tragismul unui microunivers, a cărei finalitate este, fără nicio excepție, moartea, extincția afectului.

O asemenea tehnică de jonglare cu aparența și esența, în care stratul de suprafață distorsionează mesajul de profunzime, modelându-l pe baza unui mecanism

Scanned with OKEN Scanner

prestabilit de către regizor nu este străină nici de lumea filmului. Dintre cele mai cunoscute exemple, se numără cel al regizorului Oliver Stone care, în filmul *Natural Born Killers*, pigmentează scenele de violență domestică, din care nu lipsesc agresiunea fizică sau abuzurile sexuale, cu un fond muzical desprins din efectele sonore ale sitcom-urilor americane. Acel râs în surdină acompaniază aproape la fiecare pas gesturile și replicile personajelor, învăluind întregul produs într-un ambalaj digerabil, câteodată, ostentativ plăcut. Evident, un spectator atent la toate nivelele de percepție (textual, vizual, acustic etc.) al unui astfel de produs înșelător își poate configura radical percepția inițială, complet neadecvată la o privire de ansamblu mai atentă. Pe baza unui algoritm de acest gen funcționează și spectacolul *Patul matrimonial*. Textul cosmetizat de inflexiuni vocale ornamentale, acompaniat de gesturi largi și momente coregrafice de o grotescă artificialitate, devine un suport strict auditiv, aparent lipsit de o finalitate semantică. Declarațiile de dragoste de o suferință profundă însoțite de mimica caricaturală a personajului stârnesc valuri de râs, la fel și meditațiile melancolice ce problematizează singurătatea și iminența morții, realizate de personaje ce se ascund în dulap sau sub pat, ciugulind de pe jos bucățele de mâncare imitând gesturile unei păsări. Însă acest râs al publicului tinde să imite chiar acel fond acustic al sitcom-urilor americane despre care am amintit.

Marthaler este un regizor care intuiește, preconizează etapele percepției spectatorului, bătându-l cu propriile sale arme. În spectacolul său, muzica se întoarce împotriva textului, sunetul împotriva sensului, nonverbalul împotriva verbalului, gestul împotriva cuvântului. Percepția acustică, conferită de ambalajul muzical-*șlăgăros* acaparează, astfel, percepția lexicală. Din tot acest amalgam de sunete și imagini, de gesturi și coregrafii, numai prezența fantomatică a unei femei în vârstă, o proiecție a viitorului ori întruchiparea unei metafore a morții, mai rupe prin replici nostalgice ritmicitatea ambalajului epatant.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru un exercițiu de frumusețe macabră

Se întâmplă de puține ori ca un anumit spectacol să-ți spulbere încă din primele momente inocența de spectator, activându-ți acea minimă doză de *paranoia* ce te îndeamnă să identifici pe loc multitudinea de referințe livrești ori cinematografice care ți se perindă prin fața ochilor. Cu atât mai antrenantă toată această scotocire prin arhiva propriilor experiențe în calitate de consumator de artă, cu cât te afli în fața unui text inteligent și ofertant, dar, în același timp, și extrem de subtil și alunecos. Spectacolul *Omul Pernă* pus în scenă de Teatrul ACT în regia lui Eugen Gyemant (pe baza piesei omonime scrise de Martin McDonagh) este un exemplu mai mult decât potrivit pentru exemplificarea unei asemenea atitudini. Pentru că, dincolo de *frumusețea macabră* a piesei din 2003 a dramaturgului irlandez – interesant melanj de distopie orwelliană, de absurd kafkian și de atmosferă tenebroasă a basmelor Fraților Grimm –, performanța regizorală atinsă de Gyemant constă în permanenta re-semantizare a întregului text, asimilând și prelucrând mărci înregistrate ale cinematografiei mondiale, într-un construct scenic dens, asemenea (parafrazând una dintre replicile protagonistului) unui puzzle infinit, fără soluție.

Într-un univers mai mult sau mai puțin fictiv sau futurist, pre- ori post-apocaliptic, un scriitor de povești cu final nefericit este judecat pentru gestul de a fi pus în practică scenariile propriilor sale texte, masacrând mai mulți copii. Acesta este, însă, numai începutul, care, în afara unei ușoare tente marca Hitchcock, conferite de amprenta acustică a unor acorduri stridente de vioară, nu par să iasă din tiparul unui scenariu ce ar vrea să depășească mai vechea convenție a

Scanned with OKEN Scanner

suspansului unui film noir. Dar, în momentul în care detaliile poveștii ni se relevă element cu element, percepția este bombardată succesiv de noi și noi referințe. Dintre toate acestea, numele personajului principal ce trimite, fără îndoială, la misteriosul protagonist al romanelor kafkiene, Katurian K. Katurian pare a fi cea mai la îndemână. Acestei perspective absurde i se adaugă, în schimb, multe alte tușe ce spulberă și recompun neîncetat propriul orizont de așteptare: doi anchetatori al căror discurs, în același timp, colocvial și violent, cinic și autozeflemitor ce par o copie în stil sci-fi-fantasy, oarecum à la Terry Gilliam, a cuplului Samuel L. Jackson și John Travolta din începutul *Pulp Fiction*-ului; profilul macabru al personajelor aureolate de lumini stridente, conturând un tablou absurd rupt din estetica lui Jean-Pierre Jeunet (în special, în *Delicatessen* și în *La Cité des Enfants Perdus*); gestica demonstrativă a detectivului care cochetează când cu pedanteria grotescă a lui Heath Ledger în rolul lui Joker, când cu stridențele mimicii unui Jim Carrey în rolul lui Ace Ventura; intriga polițistă (similară celei din *Basic Instinct*) ce imită mecanismul unui exercițiu de admirație a unui criminal la adresa scriitorului său fetiș, ale cărui opere de ficțiune sunt pune în practică cu o precizie înspăimântătoare; insulițele textuale populate de personaje fictive bizare, desprinse din universul fragil, grotesc, dar, totodată, atașant al creației cinematografice și poetice a lui Tim Burton; artificiul discursiv asemănător povestirii în ramă într-o rescriere macabră a celor *O mie și una de nopți* etc., etc. Toate acestea și încă multe alte referințe, mai evidente sau mai subtile, sunt topite în aliajul unui spectacol intertextual mult prea vast, pentru a încerca să-i trasezi o formulă rigidă de receptare, o cheie unică de lectură ori o semnificație globală a mesajului încifrat din spatele poveștii. Rezultatul este, oricum, fascinant: un mecanism scenic complex ce jonglează când cu muzica epică a filmelor de acțiune, când cu acordurile specifice atmosferei de permanentă alertețe a filmelor clasice

Scanned with OKEN Scanner

americane ori cu ușoarele stridențe ale unor cântece grotești de leagăn, o formulă regizorală ce asimilează referințe livrești și cinematografice, transpunându-le într-o scenografie ruptă parcă din universul *Portocalei Mecanice* a lui Kubrik, dar și un joc actoricesc complex și particularizat la nivelul fiecărui personaj. Iar peste toate acestea se profilează umbra marelui scriitor, al demiurgului cel rău care, în momentele sale de plictis, pare să ne confere șansa pasageră a unui final fericit, dincolo de condiția aparent inofensivă a literaturii ce poate să vindece și să ucidă cu o la fel de mare ușurință.

Scanned with OKEN Scanner

Film

Scanned with OKEN Scanner

Zona de interes și florile care cresc la umbra zidului

O zi însorită de primăvară este prilejul ideal pentru o familie ca să petreacă timp împreună, pe malul unui râu. În această micro-armonie, fiecare își are rolul său: mama, Hedwig (Sandra Hüller), are grijă de bebeluș, iar tatăl, Rudolf (Christian Friedel), înoată alături de băieți. Întoarcerea acasă înseamnă reluarea responsabilităților: el își îmbracă haina de comandant și pleacă la lucru, în timp ce ea, ajutată de slujnice, are grijă de casă și de grădina străjuită de un zid înalt. Câteodată, un muncitor aduce un sac cu haine din care Hedwig alege ce îi place. Un alt muncitor aduce o roabă de cenușă pe care o presară peste straturile de flori. Nimic nu pare să altereze mecanismul perfect al acestui cămin și, mai ales, al acestei grădini străjuite de un zid, un zid înalt și gri. Zidul, zidul cu sârmă ghimpată, mereu zidul, implacabil, dincolo de care privirea noastră nu poate trece, dar pe deasupra căruia ajung la noi ecouri stinse ale strigătelor pline de teroare. Ne aflăm în Auschwitz, în anul 1943, iar aceasta este povestea familiei Höss.

Regizorii preocupați de Holocaust au operat mereu intensități variate, grade diferite ale unei *(geo)localizări* afective, în funcție de instanța actorială centrală și în special de proximitatea camerei de filmat. Astfel, în timp ce majoritatea realizatorilor au optat pentru formula unui biopic clasic, urmărind traiectoria unui personaj mai mult sau mai puțin fictiv de-a lungul experienței lagărului de concentrare, alții au preferat un stil mai incisiv, mai *naturalist*. În acest sens, un film ca *Son of Saul* (*Fiul lui Saul*) din 2015, în regia lui László Nemes, s-a remarcat prin originalitatea abordării sale, atingând prin succesiunea de planuri-secvență și a gros-planurilor centrate în jurul protagonistului

Scanned with OKEN Scanner

un apogeu al proximității. Producția lui Nemes ni se prezintă, astfel, în cel mai ridicat mod cu putință drept o experiență profund intimă, în care spectatorul pare *înghițit* de imaginea hiper-dimensionată a chipului protagonistului, pentru a crea o conexiune aproape organică ce trece de bariera ecranului. Cu alte cuvinte, în urma performanței regizorului maghiar, părea aproape imposibil ca vreodată un regizor să poate forța la un alt nivel căile (aparent destul de bătătorite) de acces înspre problematica Holocaustului. Și totuși, la nouă ani distanță, Jonathan Glazer vine cu un film care deturnează total aceste preconcepții, schimbând regulile jocului printr-o abordare cât de poate de îndrăzneață a genocidului petrecut la Auschwitz: *The Zone of Interest* (*Zona de interes*), bazat pe romanul omonim al lui Martin Amis. Numeroasele distincții cu care a fost întâmpinat cel de-al patrulea lungmetraj al regizorului britanic – premiul Oscar la categoria Cel mai bun film străin, la care se adaugă, printre altele, trei premii BAFTA și nominalizare la Palme d'Or – ne certifică faptul că ne aflăm în fața unui film devenit deja un clasic contemporan, care se bucură, de asemenea, de munca unor actori excelenți (Sandra Hüller și Christian Friedel, în special), dar și a unei compozitoare cu o operă fascinantă (Mica Levi).

Paralela cu filmul lui László Nemes nu este întâmplătoare, iar asta dincolo de reacția adversă a regizorului maghiar în fața discursului de acceptare a Oscarului de către Glazer care condamna faptul că evreii au transformat Holocaustul într-o armă, punând în umbră tragediile victimelor, pentru a justifica, de pildă, conflictele din Gaza. Discuția privitoare la afinitatea celor două filme vizează, în termenii lui Nemes însuși, o chestiune de gramatică a cinemaului ce schimbă drastic raportul dintre camera de filmat și spațialitatea constructului cinematografic, în încercarea de a duce la un alt nivel înțelegerea contextului social care a făcut ca Holocaustul să aibă loc. Din acest punct de vedere, *Zona de interes* pare construit în an-

Scanned with OKEN Scanner

tinomie cu *Fiul lui Saul*, propunând o abordare cât se poate de *distantă* a evenimentului istoric. În timp ce Nemes este adeptul unei proximități aproape tactile, preocupat mai degrabă de reacțiile organice ale protagonistului forțat să lucreze în camerele de gazare, Glazer oferă o perspectivă total opusă. Filmul britanicului devine, astfel, o interesantă punere în practică a ceea ce înseamnă *extimitatea*, în sensul său primar, prin care cumulul detaliilor exterioare, prin omiterea programatică a subiectului central, a acelei *interiorități* – aici, toposul ascuns la vedere al lagărului de concentrare –, este cel puțin la fel de eficient precum în cazul unei abordări directe. Este poate pentru prima dată (sau, cel puțin, este un caz atipic în panoplia destul de generoasă a celor mai cunoscute filme centrate pe această temă) când un film despre Holocaust *ignoră* complet tragedia victimelor, evitând să treacă dincolo de zidul străjuit cu sârmă ghimpată, pentru a intra în camerele de gazare, în laboratoarele experimentale ale doctorilor, în fine, în rutina cotidiană și devoalată a mașinațiunii și a bucătăriei sale interne. Bineînțeles, tehnica evitării programatice a nucleului fierbinte nu este lipsită de cruzime. Dimpotrivă, prin această strategie Glazer livrează un film cu o permanentă tensiune insidioasă, un *slow-burn* domestic în care, tocmai pentru că nimic nu este, în sine, strident, visceral, cu atât mai puțin melodramatic, orice gest ori cuvânt al personajelor pare înzestrat cu o violență înzecită. Impactul este similar cu ceea ce un alt maestru al violenței care „se sustrage reprezentării", cum este Michael Haneke, reușește să facă în filmele sale (în *Le ruban blanc* și *Caché*, de exemplu), nu din considerente *pudibonde*, ci din dorința de a stimula imaginația și, mai presus de orice, compasiunea spectatorului. Pe scurt, la fel ca în cazul filmelor semnate de regizorul austriac, și filmul lui Glazer vizează aceeași provocare: cea de a face față nu imaginii reprezentate pe ecran, ci proiecțiilor mentale pe care fiecare privitor, instigat să recompună la nivel imaginar cele mai atroce scenarii ale cruzimii

Scanned with OKEN Scanner

umane, le va avea. Iar, fără să știe, spectatorul este, încă de la începutul filmului, pus în fața acestui exercițiu de imaginație. Astfel, filmul se deschide cu un cadru complet negru care se prelungește incomod de mult, dincolo de care străbate o muzică neliniștitoare, metalică și psihedelică. Suntem orbiți, ceea ce vedem este irelevant sau insuficient, pare să ne spună regizorul, însă ce contează cu adevărat este ceea ce auzim și ceea ce putem vedea prin această muzică. Acest intermezzo strict acustic devine un laitmotiv al întregului construct, decupând fragmente cotidiene din viața familiei Höss, oferind, totodată, spectatorului nu neapărat un moment de respiro, cât un mijloc de întoarcere înspre sine, de recompunere spațială la nivel mental a ceea ce filmul nu *poate*, *refuză* sau *nu îndrăznește* să arate.

Când se redeschide, ochiul camerei păstrează, așadar, aceeași *opacitate*. Atrocitatea continuă să coexiste cu viața calmă și cu grijile domestice mai mult sau mai puțin problematice ale protagoniștilor, adăpostiți de zidul devenit nu doar o barieră, ci și un fel de portal care dilată timpul și spațiul, ca și cum ceea ce se întâmplă dincolo de el este mult prea îndepărtat pentru a putea fi perceput. Asistăm în continuare la rutina personajelor pe care nimic din ceea ce comandantul Höss execută cu bună știință nu le poate atinge. Narațiunea cinematografică decurge, deci, după tiparul firescului de zi cu zi, în ciuda realității pe care o surprinde în nota de subsol, în metatextul acestei mini-cronici de familie. Jonathan Glazer construiește toată această *normalitate* cu o aproape enervantă acalmie, presărând de-a lungul discursului filmic doar câteva indicii care să creeze un orizont de așteptare pe care, finalmente, să îl sfideze. În cele din urmă, totul se petrece spre frustrarea spectatorului care așteaptă din clipă în clipă, însă în zadar, să aibă acces la ceea ce se află dincolo de zid. Astfel, cu excepția cadrelor care se petrec la locul de muncă al lui Höss, camera de filmat nu părăsește niciodată perimetrul restrâns al casei și grădinii. Perspectiva la care avem acces este în permanență orizontală, limitată, calculată matematic,

Scanned with OKEN Scanner

complăcându-se, prin intermediul protagoniștilor, cu un voluptos egoism într-o orbire autoindusă. Ochiul camerei nu execută mișcări ascendente, tocmai pentru că orice zid privit de sus devine o simplă linie, o delimitare spațială formală ce opune frontal două realități care coexistă. Dar ceea ce este *dincolo* nu *trebuie* să existe. Ne regăsim, astfel, în fața unei imagini care pare să-și reconsidere descendența *primitivă* a bidimensionalității, refuzând să ofere un punct de fugă care să treacă de cealaltă parte, prin zidul-fundal, această canava nesfârșită, de-a lungul căreia membrii familiei Höss își duc viața. Însă dacă imaginea și, implicit, percepția vizuală a personajelor se poate dispensa de această profunzime a câmpului care, cu o planificată și machiavelică ostentație, se lovește de zidul transversal al grădinii, *căderea* în lumea plenară a tridimensionalității se produce prin celelalte simțuri, mai precis prin ecourile agonice ale victimelor și ale împușcăturilor arbitrare care ajung la noi de *dincolo*. Efectul este de impact și asta nu doar prin faptul că spațialitatea constructului cinematografic se lărgește, ci și prin modul în care afectează și se impregnează la nivel micro până în cele mai mici detalii ale imaginii. Mai precis, răul, amprenta acustică a acestor strigăte disperate, intoxică până și frumusețea naturii, deschizând în aceasta mutații hidoase. Crizantemele lui Hedwig, contemplate îndeaproape de ochiul camerei, se deschid ca niște guri flămânde și însângerate, ca niște orificii iridescente încremenite în gestul avid de a căuta lumina, asemenea unei ființe umane reduse la cea mai elementară formă fiziologică, dorind cu disperare o gură de aer, în plin proces de asfixie. Și totuși, această natură continuă să-și etaleze culorile, continuă să-și împrăștie sporii, cuprinsă de freamătul vitalist al primăverii însorite, în ciuda (in)umanității din jurul său. Astfel, rămășițele victimelor servesc pe post de îngrășământ, împrăștiat pe straturile de flori de un Sonderkommando. Monstruoasa și cinica *eternă reîntoarcere*: cenușa se reîntoarce în cenușă, pentru a da

Scanned with OKEN Scanner

naștere frumuseții. Însă această frumusețe este pătată, imposibil de privit; o floare îngrijită de criminal nu este doar o floare, ci o obscenitate. Tot astfel, normalitatea protagoniștilor este o anomalie, pe care nici măcar toți membrii familiei nu o pot găsi *respirabilă*, așa cum se întâmplă cu mama lui Hedwig care pleacă după ce lasă în urmă un bilet pe care nu vom ști niciodată ce scrie. Cercul familial se epurează, astfel, de orice urmă de umanitate, total nepăsătoare în fața strigătelor de ajutor ori mirosului de carne carbonizată.

Ajungem astfel la o temă care l-a preocupat pe Glazer și cu alte ocazii, și anume raporturile de forță între uman și animalic – temă abordată și în *Under the Skin* (*Sub piele*), din 2013, unde trata limitele a ceea ce înseamnă umanitatea, în contextul unui experiment hibrid extrem de sofisticat ce transgresează granița dintre entitate extraterestră și om. Animalitatea personajelor din *Zona de interes* este, la rândul său, extrem de importantă pentru înțelegerea filmului, însă în cu totul altă direcție decât în lungmetrajul precedent. Păstrând, în continuare, ca reper *extimitatea*, în contextul conferit de Jacques Lacan de această dată, ne apropiem de o altă valență a filmului, și anume de monstruozitatea personajelor pe care, dintr-un instinct de conservare, tindem sau preferăm să le privim mai degrabă ca pe niște androizi ori ca pe niște ființe antropomorfe, însă total străine de ceea ce cuprinde starea umană. Astfel, filmul lui Glazer poate fi privit ca o reconsiderare a ceea ce poartă numele de „uncanny valley" / „la vallée dérangeante", prin care nu doar cele mai mici defecte fizice sau particularități vestimentare ori estetice ne apar infinit mai monstruoase (mersul apăsat, de prădător al lui Hedwig, coafura ei impecabilă și autoritară, corpul dezgolit și palid al comandantului Höss etc.), ci și momentele de aparentă tandrețe în care personajele vorbesc despre iubire, despre casa lor ca despre un colț de paradis, sau oferă cadouri pentru aniversări, în timp ce fac planuri de weekend. În același mod receptăm până și singurele urme de compasiune pe care cadrele

Scanned with OKEN Scanner

nocturne filmate cu o „thermal camera" le surprind, în momentul în care asistăm la curajul unei tinere riscându-și viața pentru a ascunde mere în spatele uneltelor folosite de prizonieri. Personajele însă sunt departe de a fi niște androizi, iar Glazer ilustrează magistral această stare de fapt. După o întâlnire de partid din Berlin, în timp ce Rudolf Höss coboară scările, are câteva tentative de a vomita, cuprins de o stare de greață subită. Privind de-a lungul coridoarelor întunecate, are o viziune: imagini din interiorul Muzeului Auschwitz-Birkenau, pregătit de angajați pentru a-și aștepta vizitatorii. Ce forță l-a scos pentru câteva momente din timpul său, pentru a-l face părtaș la moștenirea pe care și el, ca pion-cheie al genocidului, a orchestrat-o? Așa cum pentru Pasolini, în filmul său din 1967, Oedip devenea, prin destinul său tragic, personaj arhetipal nu doar al Italiei fasciste și postbelice, ci al întregii lumi, tot astfel, și pentru Glazer, tragedia Holocaustului s-a înscris deja în genomul umanității, pentru a obseda poate la nesfârșit conștiința celor care vor supraviețui și care vor crede în ispășire.

Scanned with OKEN Scanner

O porție de realism gourmet. Wes Anderson și Roald Dahl – cvartet cinematografic

Afirmat în lumea cinematografică mondială pentru estetica sa „campy", „quirky", cu ale sale imagini vibrant cromatizate, construite după proporțiile riguros fotografice, de o simetrie obsesiv compulsivă, Wes Anderson este, în ciuda aparențelor, un regizor provocator, scindând opiniile critice în două mari tabere. Pe de o parte, calofilia sa, catalogată câteodată drept excesivă, este percepută ca o deturnare a dramatismului poveștii, fapt care i-a făcut pe anumiți comentatori (spre dezaprobarea regizorului!) să vadă în programul stilistic al lui Anderson o personalizare a teoriilor brechtiene privitoare la efectul distanțării. Totuși, majoritatea opiniilor critice vin în favoarea acestor opțiuni estetice a căror valență contrapunctică face ca universurile ficționale aparent naive și ludice ale regizorului american să nu anuleze profunzimea emoțională a traumelor ilustrate, ci, dimpotrivă, să o potențeze, păstrând, totuși, un raport echilibrat între aparența „lejeră", „artificioasă", „*melancomică*" (sugestivul termen propus de Deborah J. Thomas) și esența mai degrabă tragică a poveștilor protagoniștilor.

În lumina unor astfel de observații, vizionarea celor patru scurtmetraje propuse de regizorul american, pornind de la patru proze scurte semnate de Roald Dahl (*The Wonderful Story of Henry Sugar*, *The Swan*, *The Rat Catcher* și *Poison* – toate lansate în 2023), pot fi privite și ca o „dezvrăjire" a unui autor a cărei literatură, catalogată câteodată pe nedrept naivă ori ludică, s-ar adresa, exclusiv publicului tânăr. Dintr-un punct de vedere, Roald Dahl împărtășește aceeași soartă ca alți precursori ai săi, precum Lewis Carroll sau H.Ch. Andersen,

Scanned with OKEN Scanner

în sensul în care lecturile câteodată superficiale, „cenzurate" sau „tabuizate" ale operei lor, trecute ulterior bineînțeles prin filtrul „disneyficării" cinemaului american, le-au *îngrădit* textele în categoria „literaturii pentru copii". Referitor la acest aspect, în paranteză fie spus, revolta lui Andersen adresată congenerilor săi cu privire la receptarea mai degrabă limitată a textelor sale, la care se adaugă vehemența cu care susținea că literatura lui nu este adresată cititorilor foarte tineri, este mai mult decât sugestivă. Roald Dahl, pe de altă parte, nu a respins această etichetă, ci dimpotrivă, a reușit să-și creeze o adevărată mitologie modernă pe eșafodajul literaturii destinate micilor cititori, creând niște povești emblematice ce au intrat în lista de „must-read" a multor școli din Occident: *Matilda*, *Charlie and the Chocolate Factory* sau *The Witches*. Însă această latură a operei sale a coexistat sau, mai bine spus, a pus în umbră o mare parte din scrierile sale, relativ necunoscute publicului larg, în care tragismul existențial al personajelor este dublat deseori de o critică socială incisivă.

Tocmai această simbioză bine articulată între cruzime și inocență este poate și motivul principal pentru care Wes Anderson, la rândul său un creator ce camuflează dramele personajelor sale în spatele unui ambalaj vizual desprins din pictorialele unor reviste vintage, se prezintă drept un fan al lui Roald Dahl. Într-un interviu recent unde își arăta admirația pentru opera autorului britanic, Anderson a adus în discuție provocările pe care orice ecranizare a unui text narativ le implică. Tocmai din dorința de a nu face niciun compromis în acest proces al transbordării, regizorul american optează, aparent, pentru cea mai simplă și evidentă soluție: aceea de a păstra nealterat textul lui Roald Dahl, asupra căruia aplică doar un decupaj minimal. Această formulă este, însă, mai mult decât convenabilă pentru regizorul american, care găsește un prilej excelent pentru a-și pune în valoare o bună parte din propriile mărci stilistice: prezența naratorului în dubla

Scanned with OKEN Scanner

sa accepțiune (fie de personaj, fie de instanță auctorială – în ipostaza unui Roald Dahl *ficționalizat*, aflat în laboratorul de creație al propriei locuințe), adresându-se direct spectatorului sub forma unor inserturi narative deghizate în aparteuri, la care se adaugă gustul pentru estetica unui ceremonial cu valențe teatrale unde tranzițiile spațiale și temporale se manifestă sub forma unui mecanism scenografic la vedere, prin schimbări de butaforie ce urmează o precizie matematică. De fapt, cele patru scurtmetraje sunt niște spectacole în miniatură menite să delecteze și să șocheze cu aceeași intensitate, fără a altera magnetismul hipnotic și rafinamentul atât de specific creatorului care ne-a oferit filme precum *The Darjeeling Limited*, *Moonrise Kingdom*, *The Grand Budapest Hotel* sau scurtmetraje precum *Hotel Chevalier*. Plăcerea cu care urmărești orice film de Wes Anderson este oarecum *gastronomică* – universurile sale ficționale funcționează după principiul stârnirii unui apetit vizual, orchestrând mizanscene exuberante închise parcă în cutii muzicale, cu alura unor deserturi elaborate, învelite în fondant. Pentru regizorul american, cinemaul are, așadar, și o valență hedonistă afișată, îmbrățișând total artificiul atât ca principiu evazionist, pentru a-și elabora propria versiune de „realism *exquis*" sau de „realism *gourmet*", cât și ca *momeală* de a stârni *papilele gustative* ale privitorului. Nici cele patru scurtmetraje care îi poartă semnătura nu fac excepție de la acest principiu, fiecare dintre acestea funcționând după mecanismul unei seducții senzoriale, ilustrând patru povești pe cât de similare ca amprentă stilistică, pe atât de diferite ca mize narative, la al căror farmec contribuie decisiv o panoplie de actori excelenți: Ralph Fiennes, Benedict Cumberbatch, Ben Kingsley, Rupert Friend și Dev Patel.

The Wonderful Story of Henry Sugar este cel mai elaborat scurtmetraj la nivel narativ al întregului cvartet, ilustrând povestea de viață a unui personaj care, după ce își însușește principiile meditației orientale, devine un mare filantrop. De departe scurtmetrajul care adoptă cu cea mai mare fidelitate preocupările ce au con-

Scanned with OKEN Scanner

sacrat cinemaul lui Wes Anderson, istoria personală a lui Henry Sugar are tonalitatea tandră atât de specifică personajelor excentrice propuse de regizorul american. Printr-un construct elaborat ce adoptă principiile metanarațiunii, comicul absurd și tușe de realism magic, experiența cinematografică este similară unei înșiruiri caleidoscopice de planuri narative suprapuse, de o picturalitate mai degrabă exotică.

Cel mai puțin ornamental episod al cvartetului, *Poison* propune un „huis clos" centrat în jurul unui personaj care are nevoie de intervenția rapidă a altor persoane pentru a nu fi mușcat de șarpele veninos ce i s-ar fi încolăcit pe stomac în timp ce dormea. Situată într-o Indie dominată de Imperiul Britanic, povestea se dovedește, în cele din urmă, a fi nu atât o farsă cauzată de un coșmar, cât o critică socială ce expune discriminarea și violența împotriva celor care nu împărtășesc același sânge cu cel al colonizatorilor. Împrumutând principiile unei curse contracronometru, Wes Anderson orchestrează aici o aparentă mini-dramedie cu ușoare valențe de thriller, pentru a proiecta cu un minimum de recuzită un tablou social miniatural în spatele căreia se ascunde o traumă istorică.

Același echilibru între comic absurd și violență se regăsește și în *The Rat Catcher*, ce ilustrează o comunitate marginală invadată de șobolani. Centrat în jurul unui personaj grotesc, un expert în otrăvuri împotriva rozătoarelor, scurtmetrajul are nuanțe caricaturale, contrapunctate, însă, de o estetică pe alocuri horror. Nu la fel de spectaculos (a se înțelege „*specta-color*") ca celelalte părți ale cvartetului, acest scurtmetraj reia formula utilizată de Dahl, de exemplu, în *The Witches*, unde aplică stilul narativ naiv al unui basm modern asupra unui univers dark populat de apariții monstruoase. Utilizând o paletă cromatică mai degrabă *maladivă*, crepusculară, dar și tehnica animației stop motion pe alocuri, Wes Anderson nu ignoră nici substratul incisiv al discursului narativ, unde ascunde o metaforă a unei umanități decăzute, vânate în permanență de prădători nevăzuți.

Scanned with OKEN Scanner

Adevărata bijuterie a cvartetului propus de regizorul american este, însă, *The Swan*, a cărei poveste este mai mult decât relevantă pentru a demonstra afinitățile de care aminteam mai sus între Roald Dahl și H.Ch. Andersen. Expunând tragica poveste a unui copil torturat de alți adolescenți, scurtmetrajul este o dovadă evidentă a talentului cu care atât Wes Anderson, cât și Roald Dahl, pot fi cu adevărat magistrali atunci când alătură naivitatea și elementele supranaturale cu tușe câteodată *gore*, pentru a obține un proiect deopotrivă ingenuu și sinistru. Dincolo de butaforia unor spectacole de marionete ce angrenează, în cel mai teatral sens al termenului, dispozitivul scenic și tranzițiile spațiale a naratorului-personaj de-a lungul evenimentelor, scurtmetrajul este o incursiune sângeroasă în culisele unei comunități „calme", unde „niciodată nu se întâmplă nimic", un topos atât de întâlnit în dramele ce expun cruzimea și manifestările monstruoase ale naturii umane. O nouă paralelă dintre mizele prozei lui Roald Dahl și literatura lui H.Ch. Andersen iese la suprafață: ambii autori adoptă principiile unor povești inițiatice care, reluând principiile unui basm modern, opun personaje candide cu manifestări ale răului; însă aceste ritualuri inițiatice nu sunt niciodată lipsite de cruzime, în timp ce deznodământul nu este întotdeauna fericit. Astfel, protagonistul din *The Swan* este un echivalent al micii Sirene sau chiar al prințului cu o singură aripă din celebrul basm *Lebedele sălbatice*, toate aceste personaje purtând la final rănile imposibil de vindecat ale violenței celorlalți. Ce este, totuși, cu adevărat șocant în scurtmetrajul regizorului american despre băiatul forțat de ceilalți să se *transforme* în lebădă este că antagonistul nu este o vrăjitoare ori un căpcăun, ci un monstru mult mai perfid și dezarmant: răutatea pură și gratuită a ceilalți copii.

Vorbeam mai sus despre *pofta* cu care se *consumă* filmele lui Wes Anderson, a căror aparență are ceva din paginile unei publicații gastronomice dedicate

Scanned with OKEN Scanner

deserturilor cu fondant. Păstrând această metaforă, fiecare din scurtmetrajele cvartetului este, într-adevăr, un deliciu, însă, ca după orice masă copioasă extrem de *dulce*, poți rămâne cu un gust amar în gură și un nod în stomac. Aici rezidă marea calitate și, în același timp, marea provocare a lumilor imaginate de regizorul american – adevărate flori carnivore, aspectuoase și magnetice, însă în același timp incisive și violente. Dincolo de învelișul colorat se ascunde singurătatea, abandonul, spaima, moartea, pe deasupra cărora plutește parfumul obsedant al nostalgiei.

Scanned with OKEN Scanner

Anatomia unei căderi – pe granița dintre adevăr și ficțiune

O minge se rostogolește pe scările de lemn ale unei cabane de munte, anticipând la scurt timp prăbușirea fatală a unui bărbat de la etajul aceleiași clădiri. După acest incident, urmează o călătorie sinuoasă a personajelor în căutarea adevărului. Iată-ne în fața unui film distins cu Palme d'Or – *Anatomie d'une chute* (*Anatomia unei căderi*), în regia lui Justine Triet, care, după câteva producții unde mai degrabă tatona diverse registre pentru a-și găsi zona de confort, reușește să se afirme printr-un lungmetraj percutant, problematic și extrem de dens la nivel compozițional.

Sandra este o romancieră de succes stabilită în Franța împreună cu Samuel și Daniel, soțul, respectiv fiul său. În casa în care locuiesc, într-un spațiu montan izolat, fiecare își vede de propriile preocupări: Sandra de scris, Samuel este profesor de muzică, însă cochetează, la rândul său, cu scrisul, fără a avea, în schimb, prea mulți sorți de izbândă, în timp ce Daniel învață de acasă, suferind de un defect de vedere provocat în urma unui accident. Totul începe în momentul în care o doctorandă vine în vizită, pentru a-i lua un interviu Sandrei cu privire la laboratorul de creație din spatele romanelor sale. Discuția dintre cele două constă nu doar în remarci despre literatură și arta scrisului, ci și în întrebări mai personale în spatele cărora se resimte o oarecare tensiune sexuală. Însă convorbirea lor este brusc întreruptă de un remix zgomotos, rulat în buclă, al piesei lui 50 Cent, *P.I.M.P.*, venit din mansarda lui Samuel. Pentru invitată, este clar că această intruziune disonantă are intenția de a-i grăbi plecarea. Într-adevăr, interviul se încheie aici – doctoranda pleacă, iar Sandra se retrage în dormitorul ei, în timp ce Daniel

Scanned with OKEN Scanner

iese la o plimbare cu câinele familiei. După ceva timp, când băiatul se întoarce acasă, descoperă cadavrul tatălui său prăbușit în zăpadă, chiar lângă casa lor. Un cadavru și doi pseudo-martori: un fiu cu probleme de vedere și un câine... incapabil să vorbească. Accident, crimă sau sinucidere? Evident, Sandra este principalul suspect, iar un lung proces care va răscoli trecutul său alături de Samuel e pe cale să înceapă. Aceasta este *căderea* propusă de Justine Triet, o analiză chirurgicală aplicată nu doar unei tragedii, ci și relațiilor specifice familiei moderne.

Privit în ansamblul său, lungmetrajul poate fi catalogat, într-un registru teatral similar, drept un film de text, unde personajul central este limbajul, plăcerea sau nevoia argumentării și contraargumentării, ce evocă forța, dar și neputința cuvintelor de a sintetiza la modul obiectiv o experiență traumatică, în procesul de reconfigurare cronologică a evenimentelor. Așa cum limbajul, cu toate piruetele sale dialectice, este pivotul central al acestei disecții mediatice a cuplului modern, tot astfel modul în care regizoarea alege să gestioneze, la nivelul personajelor, codul lingvistic este mai mult decât evocator în înțelegerea întregului proces devenit o metaforă a unei lumi unde excesul de cuvinte pare cea mai sigură cale de a oblitera adevărul. Sandra este germană, Samuel este francez, dar, cum niciunul dintre ei nu vorbește limba maternă a celuilalt, limba engleză devine teritoriul neutru unde ei pot comunica. Tot astfel, Daniel, fiul lor, vorbește franceza fluent, având, astfel, o chimie mai specială cu tatăl, în timp ce cu mama sa comunică într-un mix franco-englezesc. Odată tragedia petrecută, Sandra este nevoită să se apere la tribunal în limba franceză, limba soțului său, pe care nu o stăpânește, revenind la engleză atunci când emoțiile îi scapă de sub control. Prin scindarea lingvistică specifică protagonistei, Justine Triet ne lasă să privim dincolo de interfața prefabricată a testimonialelor dictate de avocatul apărării, fără a înlătura însă întregul mister cu privire la prezumția de (ne)vinovăție

Scanned with OKEN Scanner

a Sandrei. Dincolo de această constrângere lingvistică, însă, lungmetrajul debordează în voluptatea discursiv combativă regăsită, de exemplu, în *12 Angry Men* (deși polemica dintre avocat și procuror, la care se adaugă și mulți alți „specialiști" a căror expertiză din domeniul criminologiei ori psihiatriei, nu confirmă și nici nu infirmă total acuzele aduse), în timp ce echidistanța camerei de filmat față de problematicile abordate evocă atmosfera aseptică a filmelor scandinave. Nu este însă nimic contemplativ ori calofil în această austeră anatomie a cuplului modern, cu toate compromisurile și punctele sale nevralgice. În cele aproape două ore și jumătate, Triet își modelează filmul tocmai pentru a stimula spectatorul în a-și găsi propriile verdicte, restrângând spațialitatea constructului narativ la două *huis clos*-uri – casa familiei Maleski și sala de judecată.

Și totuși, *Anatomia unei căderi* nu este un film cu miză detectivistică, deși scenariul pare să împrumute anumite elemente din *Basic Instinct* (pe marginea raportului realitate ficțiune, după cum vom vedea) sau *Anatomy of a Murder* (care mai mult ca sigur i-a servit drept sursă de inspirație regizoarei pentru titlul propriului film). Justine Triet ne oferă mai degrabă un anti-thriller a cărei miză structurală majoră constă tocmai în procesul de a deconstrui clișeele unui clasic de tipul *whodunit*. De fapt, regizoarea chiar buimăcește spectatorul deschizând piste din cele mai diverse, indicii ce oferă certitudinea unui *deus ex machina*, însă a căror funcționalitate în ansamblul reconstituirii este anulată. Cu alte cuvinte, filmul urmărește modul în care ficționalizarea parazitează adevărul, cu atât mai mult cu cât, în încercarea de a găsi răspunsuri și verdicte absolute, personajele se lovesc inevitabil de relativitatea tuturor acelor binoame ce tind să reducă indivizii în personaje bune sau rele.

Întrebările legate strict de firul roșu al narațiunii cinematografice sunt la fel de numeroase și la fel de inutile ori înșelătoare pe cât pot fi și răspunsurile: a fost crimă sau sinucidere?, cine a comis crima?, cine l-a împins pe

Scanned with OKEN Scanner

Samuel înspre sinucidere?, în ce măsură cearta dintre cei doi, înregistrată de bărbat cu o zi înaintea morții sale, trădează un ascendent toxic al Sandrei asupra soțului?, câtă pondere poate avea un singur episod conjugal exploziv în a stabili sau nu armonia unui cuplu? etc. Adevărata miză a filmului se joacă, în schimb, pe cartea suprainterpretării, a modului în care decontextualizarea, prestidigitațiile oratorice ori suita infinită de scenarii „plauzibile" dorind cu orice preț să fie abracadabrante alterează, schingiuiesc intimitatea unei familii trecute printr-o tragedie. Suntem în fața unui exemplu excelent prin care realitatea încearcă să imite ecranul, mai precis ficțiunile cinematografice, dorind să le egaleze sau chiar să le depășească în spectaculozitate. În această capcană pică nu doar personajul procurorului, ci și spectatorul însuși, care, condus de adrenalina lecturilor de romane polițiste ori de vizionarea atâtor filme de suspans, este convins că va asiata la *un coup de grâce à la Hercule Poirot*. Nimic mai înșelător și, în același timp, nimic mai veridic, spre posibila frustrare a privitorilor. Este un risc asumat de Triet în deplină cunoștință de cauză, în condițiile în care scopul său este departe de a elabora rețeta unei crime perfecte, pentru a oferi în final cheia de lectură univocă, ci tocmai de a încerca să surprindă cu orice preț gradul de realism al întregului context. Și ce poate fi mai realist – și deopotrivă mai paradoxal – decât ilustrarea modului în care cele mai banale și *realiste* scenarii explicând moartea lui Samuel eșuează în a fi mai convingătoare decât interpretările cele mai bombastice! Una dintre replicile esențiale ale filmului, ilustrând tocmai acest impuls al oamenilor de a ceda în fața unor ficțiuni *mincinoase*, însă elaborate, în detrimentul unei realități fade, este dată de avocatul Sandrei care afirmă în timpul unui *tête-à-tête* că nu-i pasă cum s-au întâmplat cu adevărat lucrurile, ci care pot fi mijloacele de a combate ficțiunile procurorului cu propriile arme.

Regizoarea însăși susține că, la nivel ideatic, realismul însuși (a se înțelege *autenticitatea* pură, banală,

Scanned with OKEN Scanner

necosmetizată) este un scop după care s-a ghidat, fiind pasionată de procedurile legislative, dar și de mizele oratorice expuse în sălile de tribunal franceze. Această preocupare, manifestată în materialul cinematografic al *Anatomiei...* sale prin inserturi specifice unei docudrame, vizează nu doar o temă recurentă în cariera sa (filmele ei precedente se joacă într-o măsură mai mică pe acest tipar al unui proces de tribunal), ci și o pasiune pentru *chichițele* legislative care erau cât pe ce să o convingă să urmeze cursurile Facultății de Drept, în defavoarea Artelor vizuale. Este clar, în acest context, că perspectiva sa asupra narațiunii alese nu are nimic din emfaza hollywoodiană a unui film cu miză similară, cu atât mai mult cu cât, din dorința de a nu înlătura „misterul" morții lui Samuel, Triet refuză să influențeze în vreun fel modul de rezonare a spectatorului cu protagonista sa. Tocmai ca o consecință a realismului vizat de regizoare, Sandra rămâne un personaj ambiguu, în sensul în care în ea se materializează deopotrivă calități și defecte umane obișnuite, nefiind, prin urmare, nici un înger, dar nici un demon. Însă de aici derivă un alt aspect la fel de important: după cum Triet afirmă într-un interviu, una dintre consecințele firești ale acestui proces care pedalează în gol este tocmai faptul că atitudinea celorlalte personaje se schimbă în raport cu personajul Sandrei. În absența unor probe doveditoare, Sandra ajunge să fie judecată nu pentru ce (se presupune că) a făcut, ci pentru personalitatea sa. Astfel, procurorul nu va ezita să invoce bisexualitatea acuzatei ca factor declanșator ori stimulent al depresiei soțului (asta în cazul sinuciderii sale), ori ca dovadă clară a faptului că Sandra, o frustrată sexuală, și-a ucis soțul, tocmai pentru că viața alături de un bărbat nu ar mai fi satisfăcut-o. Tot astfel, talentul său la scris pare o problemă, fie pentru că ar recunoaște în romanele sale că ea a comis crima, fie pentru că lejeritatea cu care scrie ar fi grăbit sinuciderea lui Samuel, scriitor aspirant fără succes, mult prea complexat și intimidat de talentul unei soții cu care nu putea concura. Cu alte

Scanned with OKEN Scanner

cuvinte, oricum am da-o, pică prost, ca și cum simpla prezență a Sandrei în casa unui bărbat care a murit este o certitudine a vinovăției sale. Neputința de a discerne cu adevărat intențiile lui Samuel degenerează, în consecință, într-o supralicitare a celor mai mici gesturi sau celor mai nevinovate cuvinte spuse de femeie. Pe scurt, procurorul încearcă să o prindă pe protagonistă într-o capcană dialectică: în timp ce pasivitatea Sandrei poate fi privită ca o nepăsare în fața suferinței unei bărbat depresiv, în așteptarea momentului fatidic care să o elibereze din strânsura unei relații toxice, combativitatea sa atunci când încearcă să-și spună propria versiune apare ca o dovadă a unei agresivități care, cel mai probabil, a degenerat într-o luptă conjugală corp la corp, conducând la omor.

Sandra este, prin urmare, terfelită sau idealizată în tradiția tabloidelor ori reality show-urilor de duzină care, nemulțumindu-se cu un personaj prea *normal*, exagerează în bine sau în rău orice e la îndemână. Indiferent de intenția fiecăruia în parte, imaginea ei este deformată de privirile celorlalți, devenind, pe rând: o dominatoare sau, după spusele psihiatrului lui Samuel, o prezență castratoare pentru soțul său; o fire artistică, sensibilă și onestă care se refugiază în scris; un mastermind malefic care își transpune în ficțiune ideile bolnave; o mamă devotată și o soție iubitoare care, în ciuda faptului că recunoaște că și-a urât soțul pentru câteva săptămâni din cauza neglijenței sale ce a dus la defectul de vedere al fiului lor, este, totuși, un suflet bun; o „bisexuală" lipsită de scrupule ce nu ezită să o seducă pe doctoranda venită pentru un interviu, pentru a-și satisface dorința de a-i manipula pe ceilalți etc., etc. Evident, este greu să nu vedem în spatele acestei încâlceli *părieriste* o miză feministă prin care, indirect, Triet se întreabă cum ar fi stat lucrurile dacă întregul proces ar fi fost centrat pe un suspect bărbat. În același fel, regizoarea pare convinsă că altfel ar fi decurs întregul proces dacă Sandra ar fi bifat prototipul american al femeii autovictimizate, ce face paradă de

Scanned with OKEN Scanner

propria slăbiciune, inocență sau chiar prostie. Pe scurt, Sandra bifează cea mai incomodă ipostază a unei femei incriminate: (mult prea) inteligentă, ușor arogantă, scriitoare cu un oarecare succes la public, androgină atât la nivel fizionomic, cât și vestimentar, solemnă, câteodată tăioasă, însă de o frumusețe atipică, dură, mai degrabă masculinizată, în orice caz departe de șabloanele de feminitate ideală propuse de societate, departe de fragilitatea fizică și emoțională înduioșătoare a protagonistelor clișeice, dezarmate și *delicios de vulnerabile*. Altfel spus, la o primă vedere, Sandra are toate *calitățile* unei femei care, trecând prin filtrul celor mai elementare stereotipuri, oferă toate motivele pentru a fi incriminată. Nu este ceea ce am putea numi o persoană simpatică, deschisă și carismatică, și nici o Catherine Tramell (*Basic Instinct*), în ciuda similitudinilor cu profilul său de scriitoare, care să debordeze de o sexualitate ce poate fi folosită ca armă de apărare.

În fața unor astfel de exigențe, actrița germană Sandra Hüller (cunoscută până acum, în special, pentru munca din filmul *Toni Erdmann*, 2016) se achită într-un mod exemplar, semnând un rol extrem de complex care amintește pe alocuri, atât la nivel fizic, cât și compozițional, de Cate Blanchett în recentul *Tár*. Într-un dozaj bine calculat de siguranță de sine și epuizare emoțională, Hüller realizează o partitură actoricească pe cât de coerentă, pe atât de echivocă, lăsând până la final ca deasupra ei să planeze incertitudinea cu privire la adevărul celor întâmplate. Personajul pe care îl incarnează realizează, la rândul său, o *anatomie* a propriei (de)căderi, disecând la modul imploziv gesturi, fragmente conversaționale ori gânduri pasagere pentru a se ancora în *realitatea ficționalizată* a procesului adus împotriva sa. Rămânând la capitolul actorie, marea surpriză vine, în schimb, din partea foarte tânărului Milo Machado Graner, pe care l-am mai văzut în *En attendant Bojangles* (*Așteptându-l pe Bojangles*, 2021), dar care oferă prin personajul lui Daniel, fiul cuplului central, dovada absolută a unui talent mai mult decât

Scanned with OKEN Scanner

promițător. Deși marginal în cadrul constructului narativ, personajul său joacă un rol cheie în elaborarea întregului arsenal de ficțiuni pasagere centrate în jurul Sandrei. Astfel, Daniel devine singurul *corp-gazdă* prin imaginația căruia scenariile apărării sau acuzării, precum și înregistrarea audio, adusă ca probă incriminatorie supremă, capătă o concretețe vizuală. În acest mod, în ciuda faptului că reprezintă motivul central al întregii polemici, Samuel (interpretat de actorul Samuel Theis) rămâne o prezență imaterială, fiind arătat doar în fotografiile de familie sau prin ochii fiului său ce încearcă să reconstituie evenimentele petrecute. Această strategie cinematografică este, însă, o capcană, în sensul că este dificil să spunem dacă toate acele scenarii vizualizate de Daniel sunt reale sau doar pura fantezie a unui copil încercând să înțeleagă mecanismele după care funcționează lumea adulților. Este imposibil, prin urmare, să vedem în aceste inserturi imagistice niște flashback-uri ce ar putea justifica sau nu veridicitatea acuzelor. Daniel rămâne, la rândul său, un personaj mai degrabă ambiguu, operându-și propria disecție asupra sentimentelor și amintirilor mai mult sau mai puțin alterate de filtrul unei sensibilități zdruncinate. Poate că este un personaj pasiv în cadrul evenimentelor din trecut, însă intervenția lui oferă lovitura de grație din final, odată ce rememorează ultima discuție cu tatăl său. Câtă ficțiune se ascunde și în spatele confesiunii sale (de altfel, sincere) este greu de spus. Cert este că și el, asemenea celorlalți, și-a început propria luptă cu sine în căutarea adevărului pe care, cu pași mici, învață să îl înțeleagă, așa cum de-a lungul întregului film exersează la modul stângaci partitura de pian – obsedantă, labirintică – a lui Isaac Albéniz, *Asturias*. Prin acest laitmotiv muzical, câteodată timid, altădată tumultuos, Justine Triet găsește un contrapunct pentru remixul piesei lui 50 Cent de la începutul filmului, oferind constructului cinematografic o formă circulară echilibrată, însă și un trop important prin care se insistă la modul obsesiv că fiecare personaj se

Scanned with OKEN Scanner

întoarce înspre trecut iar și iar pentru a depista sau înlătura orice bruiaj ce ascunde realitatea evenimențială. Tot astfel, și spectatorul, cel mai probabil, va simți nevoia de a se întoarce iar și iar la detalii care pot scăpa la prima vedere, în încercarea de a înțelege toate subtilitățile acestui lungmetraj poate copleșitor prin multitudinea de teme abordate, însă cu adevărat memorabil. *Chapeau*!

Scanned with OKEN Scanner

Close – povestea unei prietenii „scandaloase”

Popularitatea anumitor filme poate fi o consecință și a reacțiilor adverse pe care le suscită. E o metodă veche și eficientă, deja știm asta. Dar ceea ce este, cu adevărat șocant, când vine vorba de astfel de situații nu este neapărat anatema în sine pe care anumite publicuri o aruncă asupra unor producții, ci motivul pentru care o fac. La aproape 5 ani de la îndelung mediatizatul scandal produs în Muzeul Țăranului Român, unde reacționarii au oprit proiecția filmului *120 de bătăi pe minut* (câștigătorul din 2017 al Marelui Premiu de la Cannes, în regia lui Robin Campillo), pe motivul că, făcând „propaganda” practicilor homosexuale, ar atenta la „normalitatea” unui popor ce apără valorile „tradiționale” și, mai ales, „creștine”, un nou conflict – minor ca amploare, în comparație cu precedentul – revine în atenția noastră.

Este vorba despre filmul *Close*, semnat de Lukas Dhont, care, la rândul său, avea să câștige Marele Premiu la Festivalul de la Cannes în 2022 și care avea să-și facă intrarea pe marile ecrane de la noi cu o nouă revoltă. După ce o profesoară din București și-a dus elevii de gimnaziu să vizioneze lungmetrajul lui Dhont, mai mulți părinți au protestat vehement, invocând motivul că este anormal ca un film care vorbește despre „homosexualitate în rândul adolescenților” să le fie prezentat propriilor copii. Interesant este că cei mai vehemenți contestatari chiar se mândreau cu faptul că nu au văzut filmul, refuzând să-și „intoxice” mintea cu astfel de „aberații”, trailerul acestuia oferindu-le deja cheia de lectură pentru a înțelege cu adevărat că se află în fața unei producții scandaloase, care nu doar ilustrează o relație toxică, ci și care promovează sinuciderea ca unică formă de salvare. În fața unei astfel

Scanned with OKEN Scanner

de opinii, era și *normal* să ne așteptăm ca un roman precum *Portretul lui Dorian Gray* să fie catalogat rapid drept indecent, punându-i-se eticheta de „literatură LGBTQ" fiind, implicit, interzis pentru a fi citit de către elevii de liceu – lucru care, de fapt, s-a și întâmplat cam în aceeași perioadă de care menționam adineaori. În aceste condiții, mai are rost menționăm și ce se mai întâmplă peste Ocean, acolo unde alți părinți revoltați au demis o profesoară care, vorbindu-le copiilor despre Renaștere și *David* al lui Michelangelo, le-ar fi expus copiii la „artă pornografică"? Verdictul poartă deja un nume – ne aflăm în plină ascensiune a „cancel culture" care, pe fondul unei țări unde simpatiile naționaliste/tradiționaliste sunt din ce în ce mai stridente, riscăm să ne îndreptăm înspre o nouă formă de cenzură. O cenzură poate chiar mai *perversă* decât cea cu care România s-a mai confruntat în trecut, unde principiile creștinești, atât de des vehiculate și chiar bagatelizate în discursurile virulente ale tot mai multor *formatori de opinie*, devin butucul pe care să fie decapitați toți adepții artei „imorale".

Revenind la filmul lui Dhont, este de la sine înțeles că mizele sale nu au nimic de-a face cu reproșurile aduse de pseudo-spectatorii săi. Și asta nu pentru că nu se încadrează în zona cinemaului LGBTQ (de parcă acest cinema ar reprezenta o problemă!), ci pentru că filmul său este, mai degrabă, un avertisment cu privire tocmai la modul în care mediul social poate distruge chiar și cele mai frumoase prietenii. Pentru că, da, *Close* este povestea unei prietenii cu totul speciale a doi băieți între care există o puternică afinitate emoțională (platonică, bineînțeles!). Însă, dincolo de asta, *Close* este un film despre provocările adolescenței și, în special, despre bullying și modul în care tocmai aderarea la *normalitatea* impusă de anturaj poate compromite ireversibil o relație sinceră, o prietenie cu adevărat providențială, dar și viața unui copil. Tânărul regizor belgian Lukas Dhont nu este străin de tema adolescenței pe care, de altfel, a explorat-o – la un mod mai visceral, de această

Scanned with OKEN Scanner

dată – și în excelentul său lungmetraj de debut *Girl* (poate mai cunoscut în România cu titlul *Balerina*) din 2018, unde ilustra drama unui băiat care vrea să facă o operație de schimbare de sex, pentru a-și atinge scopul suprem: acela de a se dedica întru totul marii sale pasiuni pentru balet. Ajuns, așadar, la al doilea său film, Dhont ne oferă o poveste mult mai *cotidiană*, în sensul în care reușește să surprindă un scenariu mult mai *recognoscibil*, axându-se mai mult pe raporturile de forță între individ și mediul social.

Povestea prezintă prietenia dintre Léo și Rémi, amândoi adolescenți cu vârsta de 13 ani, care, odată ce încep școala, sunt puși în fața unor opinii malițioase, fiind catalogați de alți elevi drept homosexuali. Fiecare dintre cei doi băieți resimte această violență (pur verbală) în moduri diferite și, prin urmare, fiecare acționează în mod diferit. Léo, deși o fire sensibilă, este mult mai adaptabil și mai gregar, așa că, luând pulsul mediului, își modifică total atitudinea: alege să intre în echipa de hochei a școlii, petrece din ce în ce mai mult timp cu *liderii* de grup, râzând din complezență la glumele machiste, însă se îndepărtează de Rémi, mai ales când sunt în public. Această atitudine se răsfrânge asupra prietenului său într-un mod copleșitor – Rémi, o fire muzicală și visătoare, este mult mai sensibil și mai interiorizat, însă și mult mai onest în momentul în care acceptă faptul că el nu poate și nu vrea să aparțină mediului social. Astfel, el resimte respingerea lui Léo într-un mod aproape violent, ripostând cu lacrimi în ochi în public în fața prietenului său de nerecunoscut atunci când este înconjurat de ceilalți. Apogeul rupturii pe care Rémi nu poate (nu vrea?) să o depășească se soldează cu o sinucidere. Toate aceste întâmplări sunt, de fapt, preambulul poveștii avându-l ca protagonist pe Léo ce se luptă cu sentimentul de culpă pe care nu îl poate articula verbal în fața celorlalți. În mod ciudat, marele său sprijin va fi chiar mama lui Rémi, cea care, într-una dintre cele mai dureroase și emoționante scene ale filmului, îl va *absolvi* pe tânăr de *vina* pe care și-o asumă.

Scanned with OKEN Scanner

Extrem de atent la detalii, poate imperceptibile la o primă vizionare a lungmetrajului, Lukas Dhont își construiește filmul într-o progresie narativă bine calculată, aproape matematică, urmând o serie de simboluri și de laitmotive care surprind evoluția conflictelor interioare ale personajelor. Central în acest eșafodaj cinematografic este *ritualul* mersului pe bicicletă împreună și cel al somnului, urmărind cum chimia emoțională dintre Léo și Rémi se degradează treptat, odată ce opiniile celorlalți sparg învelișul protector al acestei prietenii. Astfel, în prima parte a filmului, asistăm nu doar la jocurile celor doi băieți, la armonia paradisiacă existentă între ei și părinții lor, ci și la candoarea cu care își împărtășesc vise și temeri, spunându-și povești pentru a adormi în același pat. Treptat, spre dezamăgirea profundă a lui Rémi, receptiv la indicii, *ritualul* se degradează, odată ce Léo preferă să doarmă pe podea, decât să doarmă în apropierea prietenului sau, ori să rărească tot mai mult vizitele, altădată numeroase, în casa acestuia. Tot astfel, odată tragedia întâmplată, Léo este urmărit în timp ce se zbate să adoarmă singur, în patul său, luptând cu propria tăcere, în timp ce corpul său ripostează, somatizând vinovăția resimțită. În economia scenariului din a doua parte a filmului, de altfel, Léo este un personaj taciturn, dezarticulat pe interior, surprins în momente de pasivitate care ascund de fapt pulsiuni pe care se chinuie să le înțeleagă sau în secvențe în care încearcă să lupte cu aceste gânduri, epuizându-se fizic când își ajută părinții la muncile horticole.

Aici ajungem la un alt aspect structural esențial pentru construcția filmului: simbolul floral, pe care Dhont îl folosește într-un scop am putea spune alegoric, pentru a surprinde atât destrămarea prieteniei, cât și maturizarea forțată a lui Léo când devine conștient de valoarea vieții irosite a lui Rémi. Astfel, secvențele cu părinții lui Léo, a căror meserie este de floricultori, având grijă de plantațiile de flori de-a lungul anului (cronologic vorbind, întreaga poveste durează cât un an școlar), revin ciclic în materialul cinematografic,

Scanned with OKEN Scanner

asemenea unei canava simbolice ce materializează cinetica relației dintre cei doi protagoniști. La început, luxuriantă, vibrantă, de o concretețe aproape olfactivă, vegetația intră în declinul firesc, florile sunt culese, smulse din mediul natural pentru a fi puse în ghivece ori în cazane, tulpinile sunt sfârtecate de mașinăriile care netezesc terenul, pentru ca, în cele din urmă, bulbii să fie smulși din pământ, pentru un nou sezon. În același mod, prietenia dintre Léo și Rémi, odată *smulsă* din micro-armonia sa, este pusă în *ghivecele* standardelor impuse de anturaj, se ofilește de la sine, până ce se stinge complet, fiind, în cele din urmă, revitalizată doar în plan mental de Léo care, după ce conștientizează ireversibilitatea actelor sale, se luptă cu sentimentul tacit al culpei.

Duo-ul central adolescentin sintetizează două tipologii oarecum arhetipale și divergente, în timp ce regizorul le explorează de la distanță manifestările și reacțiile, fără a da verdicte ori a arăta cu degetul vinovații. Marele său merit se dă pe cartea nuanțelor care se întrepătrund în confruntarea agresiv-pasivă a personajelor. În cele din urmă, ne dăm seama că adaptabilitatea lui Léo este, de fapt, un semn al slăbiciunii sale, în timp ce *imposibilitatea* lui Rémi de a fi ca ceilalți – sau, mai precis, curajul de a fi onest în fața celor care îi desconsideră sentimentele – este marea sa forță, dar și pârghia prin care activează fatala alegere de a renunța la propria viață. Rémi nu este doborât de mediu, ci de respingerea prietenului său cel mai bun, dispus să pună într-un con de umbră toată camaraderia lor pentru a-și apăra propria imagine. Cel care supraviețuiește *jocului* nu este, neapărat, și cel mai puternic. Iar Léo va înțelege acest lucru mai ales când se trezește singur în lupta cu propriile gânduri, căutând o formă de (auto)pedepsire. În consecință, el refuză să găsească un sprijin în sânul propriei familii, care, neavând acces la întregul context, este *prea iertătoare* la adresa lui, investindu-se cu violență, aproape cu ură în practicarea hocheiului, pentru a-și rupe mâna și, implicit, pentru a-și oferi un

Scanned with OKEN Scanner

motiv de defulare. El înțelege că singura persoană care îi poate oferi iertarea este Sophie, mama biologică a lui Rémi și auto-intitulată mamă spirituală a lui Léo, grație prieteniei dintre cei doi băieți. Prin urmare, dacă la finalul primei părți a filmului Rémi iese din scenă, locul său este ocupat de Sophie – un personaj de o umanitate înduioșătoare, care (ironia sorții!), deși lucrează într-o maternitate, îngrijindu-se de viața bebelușilor, trebuie să accepte moartea propriului copil. Regizorul orchestrează apropierea dintre cei doi poate nu în cea mai firească formă, ignorând aproape total implicarea celorlalte personaje în rezolvarea conflictului. Tații, cvasi-absenți, de altfel, pe durata întregului film, sunt niște personaje de care Dhont parcă uită sau pe care îi uită intenționat tocmai pentru a exprima eșecul unor modele de masculinitate poate prea sensibilă într-o societate unde este privilegiată filozofia *masculilor Alpha și Sigma*. Adevărații pierzători rămân, așadar, Léo, cel care pierde un prieten, dar care își va găsi o *nouă mamă*, și Sophie, cea care își pierde un fiu biologic, însă iertând își poate dedica iubirea unui fiu *adoptiv* spiritual.

Emoționant, sfâșietor și – da, să recunoaștem! – extrem de indigest, lungmetrajul lui Lukas Dhont, dincolo de rezoluția, totuși, luminoasă pe care o propune, lasă un gust amar. Însă această senzație este dată tocmai de actualitatea și onestitatea cu care atacă stereotipurile atribuite masculinității în societatea contemporană, pentru a expune panorama dezolantă a unei adolescențe care, adoptând inconștient principiile generațiilor mai mari, își compromite propria autenticitate. Întorcându-ne la primele idei expuse aici, este de la sine înțeles că filmul *Close* ar trebui fi văzut, în primul rând, de către părinți. Însă oare câți sunt dispuși să dea dovadă de atâta sinceritate pentru a înțelege că prietenia dintre doi copii, indiferent de genul lor, poate exista și poate fi chiar cel mai frumos lucru din lume?

Scanned with OKEN Scanner

Holy Spider. În numele tatălui și al fiului

După două filme cu tentă horror/fantasy care nu au trecut neobservate de critica de specialitate, *Shelley* (2016) și *Border* (2018), regizorul de origine iraniană Ali Abbasi revine în 2022 cu un film care, nu doar marchează cea mai importantă creație a sa de până acum, ci și schimbă total stilul său de abordare. Într-un fel, *Holy Spider* este, dincolo de calitățile sale evidente (nominalizat la Palme d'Or și premiat la categoria Cea mai bună actriță – Zar Amir-Ebrahimi), și o formă prin care Abbasi își întoarce atenția înspre țara sa de origine pe care a părăsit-o în 2002, emigrând în Suedia, an în care societatea și presa încercau să uite de unul dintre cei mai sângeroși criminali în serie ai momentului: Saeed Hanaei, zis și „Criminalul Păianjen". Cel de-al treilea lungmetraj al său este, astfel, o cronică a evenimentelor desfășurate între 2000 și 2001 în orașul Mashhad, unde Hanaei a ucis 16 prostituate, înainte de a fi prins și condamnat la moarte. În cazul lungmetrajului lui Abbasi, Saeed Hanei devine Saeed Azimi, iar, după spusele regizorului însuși, filmul conține foarte puține detalii care să nu respecte întru totul desfășurarea evenimentelor reale. Totuși, *Holy Spider* nu este o docudramă. Cel puțin nu la nivel structural ori estetic, în ciuda detaliilor cu tentă ușor neorealistă care surprind periferia orașului și câteva tușe portretistice specifice personajului colectiv al lucrătoarelor sexuale. În plus, este de la sine înțeles că filmul nu a putut fi turnat chiar în Mashhad, echipa de creație optând pentru un oraș de provincie din Iordania cu un *decor* mai mult sau mai puțin similar... Ne aflăm, mai precis, în fața unui thriller a cărui atmosferă amintește pe alocuri de stilul lui David Fincher și, ca în cazul oricărui film care gravitează în jurul unui serial killer,

Scanned with OKEN Scanner

în fața unui personaj care încearcă să stopeze acțiunile ucigașului. Astfel, lungmetrajul o prezintă pe jurnalista Rahimi care sosește din Teheran pentru a ancheta seria de crime, încercând să înțeleagă de ce poliția întârzie să-l prindă pe făptaș. Însă piedicile cu care se confruntă nu țin doar de ignoranța legii, ci și de statutul său de femeie a cărei autoritate are mai mereu de suferit în fața celor cu care ar trebui să colaboreze. Așadar, ea începe o anchetă pe cont propriu, ajutată de un jurnalist local care o va ajuta chiar și în momentul în care Rahimi decide să fie momeala care să deconspire identitatea criminalului.

Din această perspectivă, filmul nu pare să se diferențieze cu nimic față de alte producții consacrate ale genului policier. Totuși, pentru Abbasi, miza detectivistică este, de fapt, secundară. Lungmetrajul său nu este o versiune iraniană a lui *Se7en*, în sensul în care pretextul religios al crimelor se desfășoară în fața investigatorilor asemenea unui domino plănuit cu grijă de asasinul care întruchipează o voință divină răzbunătoare. Tot astfel, filmul lui Ali Abbasi nu este nici o reinventare a unui tipar cinematografic similar cu cel propus de *Citizen X* – unde crima împotriva femeilor ascunde o personalitate masculină subjugată de o autoritate feminină. Cu alte cuvinte, Saeed Azimi, făptașul din *Holy Spider*, bifează prin excelență profilul „omului fără însușiri", care, în același timp, se sustrage oricărei categorii psihopatologice convenționale. Nici trecutul, nici prezentul său nu prezintă anomalii ieșite din comun care să justifice cruzimea actelor sale. Și nici măcar fanatismul său religios care, de fapt, nu este cu nimic mai înflăcărat decât al oricărui alt musulman dedicat surprins de regizor în filmul său. Pe scurt, criminalul bifează aproape la modul clișeic tiparul bunului cetățean, respectuos și familist, ale cărui acțiuni sunt în total dezacord cu viața sa cotidiană diurnă. În ultimă instanță, Saeed întruchipează falsa tragedie a individului condamnat la o existență anonimă, imposibilă prin gradul său de ne-spectaculozitate. Căci, da, există ceva

Scanned with OKEN Scanner

ce am putea numi „traumă", undeva pe fundalul tuturor acestor acte abominabile, și anume imposibilitatea bărbatului de a-și adjudeca statutul de erou al națiunii, trecând prin experiența războiului Iran-Irak din anii '80 fără să fi murit la datorie sau fără să fi suferit o rană fizică ce i-ar putea acredita sacrificiul în numele patriei. Crimele sale sunt, deci, un vehicul prin care să poată câștiga popularitatea și, implicit, o formă de contracarare în fața propriului destin care i-a refuzat privilegiul de a fi devenit martir pe front.

Nu știm cu siguranță în ce măsură regizorul a premeditat acest fapt, însă un astfel de personaj pică de minune în contextul actual al tentativelor americane de a romantiza la modul abject profilurile celor mai odioși criminali ai secolului trecut. Ali Abbasi nu se investește plenar în această cauză, însă are grijă să evidențieze paradoxul forței mediatice prin care știrile din ziar se manifestă deopotrivă ca instrument de *awareness* și mijloc de promovare, o anti-reclamă a cărei eficiență este imbatabilă. Personajul său este, așadar, cel mai înfocat cititor al cotidianelor care au grijă să-i denunțe crimele pe prima pagină, revoltându-se atunci când nu i se acordă atenția meritată. În plus, atunci când simte că presa pare să uite de cazul său ori preferă să nu mai reacționeze, din lipsa unor indicii care să ajute la aprofundarea poveștii, Saeed are grijă să îi anunțe telefonic pe jurnaliști, oferind locația precisă a crimei pe care tocmai a comis-o. „Cu voia lui Allah", el se folosește de perceptele Islamului pentru a adopta o atitudine deloc străină într-o societate obsedată de faimă – între existența fadă, conformă și lineară a *no-name*-urilor și magnetismul diabolic al unui *bad boy*, alegerea este simplă. În esență, totul se rezumă la tranzacții de followeri, la dorința de a epata printr-o filozofie proprie sau prin punerea asumată în umbra unui idol care și-a câștigat locul printre *personalitățile* marcante ale societății, cum se întâmplă în cazul acelor copycats devotați unor figuri precum Jack Spintecătorul. Prin urmare, așa cum Jeffrey Dahmer avea să-și asume conștient rolul de

Scanned with OKEN Scanner

agent al Răului, în încercarea de a se accepta total și de a își *armoniza* instinctele sângeroase cu propriile acte, tot așa Saeed găsește pretextul de a-și adjudeca statutul de manifestare a unei forțe divine *benefice*, cu scopul de a intra în panteonul celebrităților, titanilor civilizatori ai propriei țări.

Și, totuși, Saeed nu are parte de popularitatea la care se așteaptă, tocmai pentru că guvernul încearcă să evite alăturarea numelui său cu profilul unui musulman practicant. În acest sens, Ali Abbasi a vorbit în mai multe rânduri despre diferența de percepție pe care americanii, de exemplu, o au în fața unui caz similar. Dacă aceste evenimente ar fi avut loc în Alabama, a spus regizorul, reacția presei ar fi luat o cu totul altă proporție; în Iran, însă, absența unei riposte mai clare din partea guvernului echivalează cu o încercare de eschivă care, în cele din urmă, ar putea ascunde un acord total față de actul *justițiar* al asasinului. Cu acest prilej, intrăm nu doar în culisele unui act care pune într-o lumină incomodă structurile fundamentalismului aberant, ci și patriarhalitatea retrogradă a unei societăți care pune educația religioasă mai presus decât dreptul la viață al femeilor. Există, într-adevăr, multă misoginie în filmul semnat de Ali Abbasi, însă acest aspect nu este atât un scop în sine, cât o consecință firească a acestui exercițiu de (docu-)ficționalizare a unui eveniment cât se poate de real. Rahimi, jurnalista care vine să investigheze cazul Criminalului Păianjen, este o figură incomodă nu doar prin insistențele cu care încearcă să facă lumină într-un caz pe care poliția și guvernul întârzie să-l rezolve, ci și prin nonșalanța cu care fumează, ripostează în fața bărbaților, se plimbă neînsoțită noaptea și încearcă să preia frâiele din mâinile comisarului care, în cele din urmă, îi dă de înțeles că ar avea oricând justificarea de a o viola fără nicio consecință din partea societății. În același timp, departe de a opta pentru o formulă narativă relativ simplistă centrată pe războiul sexelor, regizorul nu ezită să ilustreze și tipologia celorlalte femei, cele „cu frică de Allah", tipologie esențializată

Scanned with OKEN Scanner

în ipostaza soției lui Saeed, care acceptă crimele comise ca pe un rău necesar, susținând, în cele din urmă, demersurile soțului. Dacă, în această ecuație, bărbatul devine elementul activ, instrumentul prin care se manifestă voința „divină", femeia este cea care îi prezervă aura de erou, asigurându-și, la rândul său, copiii că tatăl lor este drept în tot ceea ce face, chiar și atunci când își asumă anevoioasa responsabilitate de a deveni un agent al morții. Cercul vicios al violenței se conturează, deci, pornind chiar de la nucleul sacrosanctei familii. Este de la sine înțeles că înlăturarea criminalului din societate nu va împiedica absolut deloc mecanismul repetitiv al acestui angrenaj ideologic.

Ajungem aici poate la punctul cel mai nevralgic al constructului narativ, la secvența poate cea mai terifiantă a întregului lungmetraj, cu care, de altfel, Ali Abbasi optează să-și încheie filmul. După ce „se face dreptate" prin spânzurarea lui Saeed de către autorități, în vederea definitivării reportajului care să închidă definitiv cazul Criminalului Păianjen, Rahimi îi vizitează apartamentul. Ceea ce găsește acolo nu este neapărat o familie îndurerată; ba dimpotrivă, fiul adolescent se arată mai mult decât mândru de a avea un tată care a contribuit decisiv la eradicarea răului din societate. Astfel, el nu doar că se arată mai mult decât onorat să descrie, folosindu-se chiar de sora sa mai mică pe post de potențială victimă, modul în care tatăl său a ucis și a scăpat de cadavrele prostituatelor, ci chiar își anunță intenția de a continua proiectul criminal, la sugestia celorlalți apărători ai moralității, odată ce va atinge maturitatea. Dacă valoarea simbolică a unui martir constă în numărul adepților care îi vor duce mai departe sarcina în numele căreia s-a sacrificat, atunci concluzia este pe cât de clară, pe atât de corozivă: da, Saeed, a fost un martir, sau mai precis un criminal martirizat de sinergia disfuncțională dintre impactul mediatic și o religie care, în mâinile fanaticilor, devine cel mai bun mijloc de a vărsa sânge în numele adevărului. Să fie, așadar, vorba de psihopatologie? Sau mai degrabă de un act

Scanned with OKEN Scanner

mimetic elementar? Materialul brut filmat de Rahimi este mai mult decât evocator. Este clar că încercările sale de a stopa o anomalie socială au dezvăluit, fără să-și propună, o problemă structurală aparent imposibil de rezolvat. Ea părăsește orașul, lăsând în urmă doar o acalmie temporară – monstrul a fost eradicat, însă, înainte de a dispărea, acesta a avut grijă să lase în urmă o lungă descendență de adepți care să-i desăvârșească marea operă.

Scanned with OKEN Scanner

The Innocents. Între cruditate și cruzime

Cunoscut până acum mai degrabă de publicul cinefil de nișă, Eskil Vogt s-a remarcat, înainte de toate, prin munca sa de scenarist pentru filmele semnate de regizorul danezo-norvegian Joachim Trier, cu care a colaborat încă de la debutul acestuia din 2006 cu *Reprise*. Cei care au văzut nu doar acest film, ci și celelalte două părți ale așa-numitei *Oslo Trilogy* (*Oslo, August 31st* din 2011 și *The Worst Person in the World* din 2021) și-au făcut deja o idee despre gustul scenaristului pentru dramele implozive din care nu lipsește acel contrapunct al inocenței pervertite. Cu toate acestea, cel mai relevant proiect marca Trier-Vogt – relevant, în sensul în care anticipează tematic și stilistic lungmetrajul semnat de Vogt în 2021 – este *Thelma* (din 2017), un body horror excelent, în ciuda micilor imperfecțiuni, centrat în jurul unei tinere care descoperă că are puteri supranaturale. Similitudinile evidente dintre acest film și romanele lui Stephen King – mă refer, în special, la *Carrie* – se resimt și în *The Innocents*, lansat în 2021, marcând al doilea lungmetraj semnat, nu doar în calitate de scenarist, ci și de regizor, de Eskil Vogt, după ce acesta a debutat în 2014 cu *Blind*.

Net superior lungmetrajului său de debut, *The Innocents* păstrează, totuși, anumite puncte comune, obsedante pentru Vogt: gustul pentru straniu care se apropie câteodată de normele unui realism magic temperat și domestic, pendularea între realitatea concretă și proiecții onirice/ coșmarești diurne articulate în jurul unor personaje confruntate cu o maladie ireversibilă. În *Blind*, avem în centrul atenției o femeie care, pe măsură ce își pierde vederea, pierde deopotrivă contactul cu realitatea, lăsându-se pradă unei stări de

Scanned with OKEN Scanner

paranoia dusă la extrem, această *alternativă* substituind total prin scenariile abracadabrante coerența logică a evenimentelor concrete. Tot de o experiență ce sfidează regulile verosimilității este vorba și în *The Innocents*, numai că, de această dată, protagoniștii sunt patru copii care, în timpul vacanței de vară petrecute în oraș, descoperă că posedă puteri supranaturale. Ceea ce urmează după această revelație este orice altceva mai puțin o fantezie naivă închinată clișeului copilăriei paradisiace. Tot astfel, filmul evită tiparul hollywoodian al supereroului care își pune propria forță în serviciul binelui social. De fapt, regizorul ne oferă aici ceea ce am putea numi o versiune realist magică a Împăratului mu*ș*telor, explorând, așadar, la modul visceral granița fragilă între jocul infantil și violența extremă. Similar ca miză, după cum am amintit mai sus, cu lungmetrajul *Thelma*, axat, mai degrabă, pe crizele emoționale specifice tranziției dinspre adolescență înspre maturitate, acest film pune pe tapet o temă mai delicată, deși nu neapărat nouă, care, cu siguranță, va șoca spectatorii mai puritani – și anume că vârsta copilăriei este stadiul germinativ al răului.

După ce familia Idei (Rakel Lenora Fløttum) și Annei (Alva Brynsmo Ramstad) se mută într-un nou orășel montan, ele ajung să cunoască alți doi copii din vecinătate, între care se creează o conexiune specială: Ben (Sam Ashraf) și Aisha (Mina Yasmin Bremseth Asheim) – descendenții unor migranți provenind din două spații geografice diferite. Atât Ben, cât și Aisha duc cu ei suferința absenței tatălui, în timp ce mamele lor bifează două tipologii total antinomice. Mama băiatului, originară din Iran, este violentă, neglijându-și fiul pentru a-și dedica timpul căutării de relații mai mult sau mai puțin pasagere cu bărbați găsiți pe internet. Pe de altă parte, mama Aishei, de origini africane, sedusă și abandonată de un european, întruchipează la modul sacrificial devotamentul pentru fiica sa. Cea mai interesantă apariție este, însă, Anna, sora Idei, care, deși adolescentă și, prin urmare, mai mare decât

Scanned with OKEN Scanner

ceilalți copii, suferă de o formă severă de autism ce o împiedică să vorbească, fiind dependentă de prezența celorlalți. Spre deosebire de Ida, căreia îi revine mai degrabă rolul de adjuvant și de martor la decursul ulterior al evenimentelor, acest personaj va deveni de-a lungul filmului nu doar un liant între ceilalți protagoniști, ci și un fel de *tranzistor* care asimilează, reflectă sau potențează energiile supranaturale ale celorlalți. În timp ce Ben descoperă în micile sale momente de revoltă împotriva violenței propriei mame că are puteri telekinetice și telepatice, la început, inofensive, dar, în cele din urmă, distructive, Aisha își dezvoltă, la rândul său, capacitățile telepatice pe măsură ce creează scenarii pentru păpușile ei. Tot Aisha va crea o conexiune mentală cu Anna, pe care, de altfel, o va și ajuta încetul cu încetul să își *racordeze* mintea la frecvențele lumii reale. Această aparentă armonie în care copiii își descoperă cu naturalețe abilitățile extraordinare degenerează într-un joc periculos unde, într-o manieră similară cu lupta pentru dominare teritorială, se insinuează setea de putere și răzbunarea.

Pe lângă afinitățile cu romanele semnate de Stephen King – de la care regizorul norvegian preia, eventual, doar interfața horror, într-o formă mult mai subtilă și mai puțin stridentă – mulți spectatori pot încerca, în timpul vizionării, un exercițiu de lectură în paralel a lungmetrajului cu romanul *Copiii din miez de noapte* al lui Salman Rushdie. Aisha este versiunea feminină a lui Saleem – protagonistul romanului semnat de Rushdie – care, prin puterile sale telepatice, funcționează ca un element ce coagulează într-o rețea extrasenzorială nucleul grupului. La polul opus se plasează Ben care, asemenea lui Shiva, incarnează forța brută, imaginea distrugătorului ce își *răscumpără* traumele făcând paradă de propria putere și, implicit, alterând echilibrul cercului său social. Însă, în timp ce autorul de origine indiană redă în textul său o frescă socială sub pretextul unui bildungsroman care coincide cu destinul unei națiuni, ambițiile regizorului norvegian vizează

Scanned with OKEN Scanner

o problematică mult mai limitată și, totuși, mult mai recognoscibilă, depășind raportările stricte la o epocă precisă: cruzimea copiilor privită ca un dat firesc, înscrisă în placa de bază a individului încă din naștere.

Într-un mod similar cu William Golding care, la rândul său, vedea în jocul *degenerat* al copiilor cea mai brută și monstruoasă formă de cruzime, lipsită de *rafinamentul* tacticilor machiavelice, Eskil Vogt frapează prin brutalitatea neostentativă a narațiunii sale filmice, deconstruind cu detașarea rece a unui observator extramundan minciuna copilăriei idilice. Cruditatea și cruzimea devin fețele aceleiași monede, în modul cel mai natural și inexplicabil. Aici ajungem, cu adevărat, la punctul sensibil al poveștii, dar și la una dintre marile sale calități – regizorul se ferește să dea o justificare pentru actele comise. Departe de a adopta o perspectivă moralizatoare prin care își propune să vadă în violența infantilă o consecință directă a mediului social și familial, Vogt are grijă să ofere suficiente date pentru a stârni controversa – o falsă controversă, de altfel – cu privire la *adevăratul vinovat* al celor întâmplate. Dacă tema copilului malefic nu mai este o noutate în zona filmelor horror din spațiul american, care, cu foarte puține excepții, oferă circumstanțe atenuante protagoniștilor dedați la acte abominabile, în lungmetrajul norvegian nu mai regăsim în toate situațiile cauza ce precedă actul de violență. În timp ce mulți vor putea vedea pervertirea lui Ben, adept al unui joc extrem de-a dumnezeu, drept rezultatul direct al ignoranței propriei mame, răbufnirile de răutate gratuită ale Idei nu depășesc zona unui capriciu, în momentul în care, de pildă, pune cu bună-știință în pantoful surorii sale autiste un ciob, pentru a o vedea cum reacționează. Este deopotrivă cutremurătoare și fascinantă însăși fascinația copilului asistând imperturbabil la manifestarea durerii fizice și emoționale. Însă cel mai frapant și, totodată, bine dozat la nivelul progresiei narative este modul în care regizorul își inițiază personajele-copii în descoperirea morții. Într-un gest de indiferență crudă,

Scanned with OKEN Scanner

Ida strivește de nisipul umed o râmă, pentru ca, în scurt timp, să asiste la modul în care Ben torturează și ucide o pisică în scara unui bloc. Epifania amară a fragilității viețuitoarelor din jurul lor se răsfrânge asupra fetiței într-un mod imploziv, conștientizând nu doar că atât ea, cât și ceilalți membri din familia sa sunt niște carcase de carne și oase, ci și că noul său prieten poate deveni oricând o prezență periculoasă. Acesta este momentul când realizează că, data viitoare, ea poate fi în locul acelei pisici. Jocul începe să devină serios. Totuși, în ciuda unor astfel de momente de o visceralitate insidioasă, Vogt are grijă să traseze și foarte multe zone de lumină în această radiografie a copilăriei, Aisha și Anna fiind, de departe, cele mai atașante personaje. Finalul justițiar are, în schimb, un preț. Iar regizorul reușește să ofere, cu adevărat, o confruntare memorabilă la capătul căreia vom întrezări poate nu neapărat o urmă de optimism, cât o alternativă din calea acestui rău inexplicabil ce, în ochii copiilor, vibrează cu o intensitate monstruoasă. Nu mai este, deci, un mister faptul că agresorul va muri și el, însă oare care dintre acei spectatori *political correct*, educați în filozofia *parenting-ului*, vor scanda pentru victoria *binelui*, atunci când această victorie constă în uciderea unui copil?

Indigest și magnetic în tot acest permanent proces de detabuizare programatică, *The Innocents* este una dintre experiențele cinematografice cele mai memorabile ale anului 2021. Dar asta nu doar grație forței evocatoare și a calităților tehnice și actoricești evidente. De fapt, ceea ce regizorul norvegian orchestrează cu precizia rece a unui entomolog este o palmă zdravănă dată peste obrazul ignoranței adulților care, în mod perfid, se ascund în spatele falsului idol al inocenței absolute, poate tocmai pentru a refuza să accepte un adevăr dureros: natura umană este programată pentru autodistrugere. Marea provocare constă, așadar, în a accepta „regulile jocului", pentru a tempera cât mai mult acest impuls.

Scanned with OKEN Scanner

Cât valorează un *Miracol*?

Nu cred că mai este nicio îndoială: 2021 a fost un an bun pentru cinemaul românesc. Dacă ar fi să facem o retrospectivă a distincțiilor – hai să cădem de acord că un astfel de criteriu este, totuși, relevant! – putem spune că nu o ducem chiar rău. *Babardeală cu bucluc...* al lui Radu Jude a adus Ursul de Aur de la Berlin, *Imaculat* al Monicăi Stan și a lui George Chiper-Lillemark – trei premii de la Festivalul de la Veneția.

Nu în ultimul rând, *Miracol*, cel de-al treilea lungmetraj al lui Bogdan George Apetri, s-a ales cu premiul pentru Cel mai bun film la Festivalul Internațional de la Varșovia și la CinEast, plus câteva nominalizări la TIFF și alte festivaluri din Veneția, Stockholm și Zurich – distincții care confirmă pe deplin calitatea unuia dintre cele mai bune filme ale anului sau, de fapt, ale ultimului deceniu.

Să aruncăm o privire asupra sinopsis-ului. Cristina Tofan (interpretată de Ioana Bugarin), o novice de nici 20 de ani, pleacă pe ascuns din mănăstire, pentru a-și face un control medical. În drumul său cu taxiul către oraș, ea insistă să se schimbe de hainele bisericești, înainte de a ajunge la spital – nu pentru a afla de ce suferă de dureri de cap (așa cum pretextează în fața unui alt pasager, doctor de meserie), ci pentru o vizită la ginecolog. Nu vom afla ce se întâmplă în spatele ușilor cabinetului, odată ce tânăra ajunge la destinație, decât mai târziu. Avem, în continuare, acces doar la detalii disparate, aparent fără logică. După ce părăsește spitalul, Cristina merge la poliție, pentru a căuta o persoană care lipsește în acea zi de la muncă. Apoi se preface că a greșit adresa, atunci când la ușa la care bate într-un bloc anume îi răspunde o femeie. În orice caz, este clar că planurile Cristinei nu au ieșit așa

Scanned with OKEN Scanner

cum spera. Acum trebuie să se întoarcă la mănăstire. Va urca, în cele din urmă, într-un taxi și nu mai este decât o chestiune de câteva minute pentru ca totul să se transforme într-o catastrofă. Filmul se întrerupe la jumătate, ca pentru a anunța finalul actului întâi. Când ochiul camerei se redeschide suntem la două zile distanță de evenimentele petrecute. De această dată, în centrul atenției este Marius Preda (Emanuel Pârvu), un detectiv cinic și arogant, care trebuie să reconstruiască parcursul Cristinei și, în cele din urmă, să-l pedepsească, cu orice preț, pe vinovat. Treptat, legăturile dintre personaje devin mai clare: Marius, deși căsătorit, cu doi copii, a avut o relație cu Cristina și, prin urmare, implicarea sa în acest caz este extrem de personală și de impulsivă. Astfel, pedepsirea vinovatului ține mai degrabă de orgoliul și de sentimentele sale, decât de deontologia profesională. Ajunși în acest punct, mulți spectatori ar putea reproșa faptul că nu ne sunt dezvăluite toate detaliile din culisele relației Cristina-Marius. Fata nu are un trecut concret – nu știm cine sunt părinții săi, care este amploarea relației cu detectivul adulter și când a început, cum a ajuns la mănăstire etc. La fel, nu avem idee care sunt circumstanțele ce l-au împins pe Marius să înceapă o relație cu tânăra. Și totuși, firele invizibile care le leagă destinele și alegerile, deși eliptice, sunt suficient de subtile pentru a nu compromite profunzimea a două portrete psihologice ofertante. Ce urmează să se desfășoare de-a lungul întregului film este mai puțin o poveste despre iubire, cât una despre nevoia iluzorie de dreptate, într-o lume în care e nevoie, în același timp, să se păstreze intacte și aparențele care „trebuie să dea bine". Altfel spus, ne aflăm în plină tragedie cotidiană în care fiecare se luptă pentru propria libertate, însă, bineînțeles, sângele va curge în cele din urmă, iar salvarea are un preț usturător.

Aerul tragic difuz este o constantă a atmosferei întregului lungmetraj, care reia anumite stereotipii consacrate de cinemaul autohton, însă se depărtează

Scanned with OKEN Scanner

de ceea ce am numi o experiență previzibilă. Dintre aceste tipologii, cel mai izbitor este șablonul „românului care se pricepe la toate", indiferent de profesia sa – taximetrist, doctor, polițist. Din scenariu nu lipsesc, așadar, discuții afectate despre religie, politică, muzică, familie, în timp ce conflictul dintre ateii care confundă spiritualitatea cu instituțiile religioase corupte și cei care aleg calea pustniciei ca singură formă de reabilitare este, de departe, axul central care animă toate energiile. Bineînțeles, replici de genul „Nu mai e ca pe vremuri.", „Păi da, românul construiește biserici în loc de spitale.", „Nu se mai face acum muzică la fel de bună ca cea a Mihaelei Runceanu. Și, apropo, ce destin a avut. Păcat de ea..." ș.a.m.d. nu lipsesc din conversațiile mai mult sau mai puțin tendențioase dintre personaje. Un mix tematic de acest gen, combinat cu spiritul oratoric prezumțios și, după caz, conspirationist pe măsură, este cunoscut deja nu numai românului „sadea", ci și consumatorului de cinema românesc care a mai întâlnit astfel de polemici în nenumărate rânduri (*Sieranevada* fiind unul dintre cele mai grăitoare exemple). În asemenea momente *cotidiene*, care asigură legăturile dintre momentele esențiale ale firului narativ, scenariul funcționează, prin urmare, după un rețetar destul de *fumat*, pe care anumiți spectatori mai exigenți l-ar putea taxa, chiar și de dragul mult-căutatei autenticități.

Să nu mă înțelegeți greșit: autenticitatea discursivă există și este bine executată de actori, însă, cu siguranță, nu reprezintă o miză importantă a lungmetrajului, fiind, mai degrabă, o diversiune premeditată de la cursul evenimentelor, tocmai pentru a potența șocul emoțional în momentul tragediei ce încheie prima jumătate a filmului. Regizorul adoptă, din această perspectivă, o formulă inteligentă, vânzându-ne inițial o dramă temperată (a nu se citi superficială!), pe care brusc o transformă într-un eveniment monstruos ce nu ezită să șocheze și mai mult spectatorul tocmai prin aparenta detașare a lentilei obiectivului în momentul în care *evită* să ne

Scanned with OKEN Scanner

ilustreze explicit scena agresiunii. O astfel de evaziune percutantă de tip *hors-champ*, atât de îndrăgită pe plan internațional de regizori precum Haneke, ne amintește de același repulsie combinată cu milă pe care și scena *înduplecării* domnului Bebe din *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile* al lui Mungiu a provocat-o. Stilul adoptat de Bogdan George Apetri are, așadar, acel aspect frust al marilor reușite ale Noului Val Românesc, cu ale sale cadre lungi, lipsite de artificii vizuale sau sonore, care, în timp ce urmăresc parcursul protagonistului, nu ezită să mai arunce un ochi mai mult sau mai puțin indiscret către realitatea socială din jurul să. Însă această acalmie (neo)realistă cu care începe filmul este compensată în a doua parte de un anume dinamism *policier*, odată cu intrarea în scenă a detectivului Marius Preda. Tranziția este sesizabilă nu neapărat la nivel de montaj, cât mai degrabă la nivel de discurs, din moment ce această a doua jumătate marchează o deconstrucție a începutului, în timp ce completează treptat piesele lipsă ale puzzle-ului. Structura bipartită a filmului în care protagonista predă ștafeta personajului masculin după aproape o oră, pentru a ieși din *spotlight*, funcționează după principii similare cu *Psycho* al lui Hitchcock. Tot astfel, preambulul scenei finale amintește de conflictul interior al lui David Mills din *Se7en*-ul lui Fincher, în timp ce deznodământul are ceva din sacralitatea lui Tarkovski, ipostaziind „miracolul" prin care sacrificiul unui suflet curat răscumpără greșelile celuilalt. Dacă tot acel delir concluziv se întâmplă sau nu doar în capul personajului masculin este greu de spus și, într-o oarecare măsură, irelevant. Cert e că, pentru un moment, realitatea pare să se scurtcircuiteze, ieșind din matca sa firească, lăsând locul unei epifanii spontane prin care cursul evenimentelor ia o altă turnură.

Este (și nu prea) multă speranță în acest final pe care îl consider inspirat, chiar dacă, de fapt, filmul nu se încheie cu salvarea/ răzbunarea adevăratei victime, al cărei destin devine secundar. Cumva, concluzia este incisivă, însă nu neapărat nejustificată pentru un

Scanned with OKEN Scanner

spectator care pune lucrurile cap la cap și le gândește la rece, cu un oarecare cinism: viața Cristinei cântărește, în cele din urmă, mai puțin decât cea a detectivului, de alegerile căruia depinde în continuare viitorul unei familii. Dar și aparențele burgheze... Un mesaj dur, care lasă un ecou grav după finalul filmului și care dovedește încă o dată că statistica a învins din nou în această lume în care nu există loc pentru sfinți, iar un sacrificiu este oricând binevenit.

Toată zgura umană care se scurge printre sinapsele acestor conexiuni interumane este doar o parte din adevărurile dureroase pe care filmul ni le dezvăluie. Mai precis, dincolo de evenimentul tragic central în jurul căruia se construiește lungmetrajul, poate cea mai tristă realitate la care suntem martori este cea în care, asemenea unei reinterpretări biblice a sacrificiului christic, toate personajele „se leapădă" de Cristina (prenume ales la întâmplare? – n-aș prea crede) în momentul în care cazul ei riscă să devină unul mediatic. Așa cum la începutul celei de-a doua jumătăți a filmului, detectivul Marius Preda se spală pe mâini, invocând în subtext imaginea lui Pilat din Pont pregătindu-se de judecată, așa și surorile de la mănăstire „se spală pe mâini" de Cristina pe care, brusc, nu prea o cunoaște nimeni, nu ar face parte din comunitatea lor sau ar aduce o mare pată pe obrazul imaculat al cultului castității respectat de celelalte măicuțe. Tot astfel, aflăm că, de fapt, Cristina era de mult prea puțin timp în rândul lor, pentru a fi considerată o „surată", de parcă lipsa sau compromiterea statutului de membră a acestei comunități ar duce automat la un miserupism feroce față de tragedia sa. Politica struțului cu capul în nisip învinge din nou, iată, chiar și „cu voia Domnului", și nici măcar cele mai sacrosancte și *gregare* principii ale feminismului nu își mai au locul aici. În câteva minute, s-a ales praful de egalitatea în fața lui Dumnezeu, de „bunul samaritean" și a sa grijă pentru celălalt, dar și de solidaritatea feminină. Ne aflăm – cum ar zice românul – în plină făcătură, la fel de bio și

Scanned with OKEN Scanner

de eco precum siropul de pin făcut chiar de măicuțe, deși pe sticlă scrie „Made in Bulgaria"... Parcurgând întregul film, este greu de spus că regizorul ar intenționa cu orice preț să surprindă o critică socială corozivă, însă gustul amar pe care o astfel de scenă ți-l lasă este persistent și, fără doar și poate, are toate șansele să suscite niște reacții aprinse, din partea ambelor tabere. Cert e că această secvență are un rol decisiv în evoluția evenimentelor, în sensul în care trasează un verdict tranșant: Cristina este pe cont propriu, fiind abandonată nu doar de familia ei biologică (care, de altfel, este absentă cu desăvârșire până la final), ci și de familia ei adoptivă, *spirituală*, apărată de zidurile mănăstirii. Ce altă învățătură mai dureroasă să tragem de aici? Ar fi deja clișeul „infernului care este celălalt". Dar și că fiecare își poartă crucea și că niciun om și nici măcar un miracol nu o va face mai ușoară.

Scanned with OKEN Scanner

The Northman – un Hamlet cu temele făcute

Dacă un debut extraordinar poate fi pus (și) pe seama norocului, atunci când un regizor reușește să dea încă două filme care păstrează aceleași standarde calitative ne oferă deja certitudinea unui real talent, cu o viziune artistică ajunsă la maturitate. Maturitatea artistică nu ține, însă, de vârstă, iar Robert Eggers a dovedit acest lucru, în momentul în care a lansat în 2015, la doar 32 de ani, *The Witch* – film considerat deja de mulți critici drept un clasic contemporan al genului horror.

Ca o paranteză: tot la 32 de ani un alt regizor debutant, de origine americană, la rândul său, avea să șocheze prin originalitatea stilului său, oferind publicului și criticii de specialitate un alt prilej de a se extazia în fața posibilităților aparent nelimitate ale genului horror. Este vorba despre Ari Aster și al său *Hereditary*, apărut la trei ani distanță după debutul lui Eggers; același Ari Aster va semna în 2019 *Midsommar*, o altă reușită incontestabilă atribuită aceluiași gen cinematografic. Cazul lui Aster nu este singular în panorama filmului contemporan horror. Dacă traversăm Oceanul, de pildă, o întâlnim și pe tânăra regizoare de origine franceză Julia Ducournau, care, la 33 de ani, lansează excelentul *Raw* (*Grave*, în original) în 2016, pentru a câștiga cinci ani mai târziu Palme d'Or cu *Titane*. La fel, regizoarea britanică cu origini iraniene Ana Lily Amirpour lansează la 34 de ani *A Girl Walks Home Alone at Night* (2014), un film ce transgresează convențiile unui horror *clasic*, pentru a-și face loc în topul celor mai reușite filme ale genului din ultimul deceniu. Privind aceste exemple, am fi tentați să spunem că vârsta fragedă merge bine cu gustul pentru fantasy și horror, în timp ce drama sau thriller-ul pare să fie mai degrabă apanajul cineaștilor

Scanned with OKEN Scanner

maturi. Sau poate este doar o coincidență care face ca în ultimul deceniu, cel puțin, majoritatea regizorilor tineri să exceleze într-un gen ce reușește deopotrivă să atingă publicul mainstream și pe cel de nișă.

Revenind, însă, la Robert Eggers și la cel mai recent film al său – *The Northman* (tradus în română prin *Vikingul*), apărut în 2022, la trei ani distanță de iarăși extraordinarul *The Lighthouse* – putem să avem o perspectivă mai coerentă și mai elaborată asupra viziunii sale artistice. Într-adevăr, dintre toate lungmetrajele sale, acesta din urmă este cel care scapă cel mai lejer din standardele unui film horror, în ciuda elementului supranatural și a atmosferei sale *sângeroase*, cu tente gore. Cu toate acestea, proiectul este departe de a fi o experiență cinematografică lejeră, fie și pentru cinefilii deja exersați în drame istorice care, în majoritatea cazurilor, tind să confere protagoniștilor aura unor eroi romantici sau, în situațiile cele mai nefericite, compromit autenticitatea contextului printr-o spectaculozitate *epică* în stil american. În cele aproximativ două ore și un sfert din *The Northman*, sângele curge din abundență, într-un cor de urlete animalice care i-ar intimida până și pe cei *300* de spartani, ale căror corpuri tonifiate, desprinse parcă din pictorialele despre *men's health*, par niște păpuși Ken pe lângă acești barbari. Pariul lui Eggers nu vizează, totuși, o visceralitate gratuită, ci, dimpotrivă, o cât mai mare fidelitate față de cronotopul de care se apropie – lumea războinicilor din Nord, din secolul IX e.n.

Cine sunt *responsabilii* pentru acest epos cinematografic? În rolurile principale – Alexander Skarsgård și Anya Taylor-Joy, al cărei talent regizorul american are meritul de a-l fi descoperit în debutul său cinematografic care a coincis, de altfel, și cu debutul tinerei actrițe în lungmetraj. Acestui cuplu i se adaugă alte nume importante ale scenei hollywoodiene, cum ar fi Ethan Hawke, Nicole Kidman, Claes Bang și Willem Dafoe, acesta din urmă fiind, la fel ca Taylor-Joy, la a doua colaborare cu regizorul american. La această panoplie impresionantă se mai adaugă și apariția fulgurantă a

Scanned with OKEN Scanner

lui Björk, pe care Eggers a convins-o, în cele din urmă, să revină (fie și pentru câteva minute) pe platourile de filmare, după ce interpreta islandeză a jurat să nu mai facă această *greșeală*, în urma experienței traumatizante alături de Lars von Trier, în timpul filmării pentru *Dancer in the Dark*. Prezența lui Björk în acest context este, însă, mai mult decât necesară, nu doar în calitate de actriță, ci și de participant la procesul de concepere pe hârtie a proiectului, asigurând legătura între Eggers și unul dintre prietenii și colaboratorii săi apropiați – Sjón, autorul de origine islandeză, care va ajuta la scrierea scenariului. Bineînțeles, nu este întâmplător faptul că Robert Eggers a căutat astfel de colaborări cu artiști familiarizați nu doar cu istoria Islandei și a Peninsulei Scandinave, ci și cu literatura, muzica sau folclorul acestor regiuni, din moment ce filmul său este, de fapt, o rescriere a epopeilor create de spiritualitatea nordică și a cărei acțiune se petrece pe tărâmurile patronate altădată de Odin și ceilalți zei ai Walhallei.

Conflictul narativ al filmului este aparent destul de simplu și familiar consumatorilor de filme de tipul lui *Conan the Barbarian*, însă ascunde o cercetare elaborată, un studiu aprofundat nu numai al epopeilor nordice, ci și al cronicilor medievale din acest spațiu. După ce tatăl său este ucis de propriul frate, prințul Amleth fuge pentru a-și salva viața de pe insula în care s-a născut și pe care ar fi trebuit să o conducă, nu înainte de a-și promite că va răzbuna odioasa crimă. Acesta se va alătura unui grup de vikingi, alături de care se va maturiza, deprinzând tehnicile de luptă ale temuților bersekeri, cunoscuți pentru ritualurile ce le induceau o stare de transă, vecină cu nebunia și furia. Reîntors pe plaiurile sale natale, Amleth află că unchiul său, aflat acum în exil, după ce a fost detronat de Herald I al Norvegiei, s-a căsătorit cu mama lui, văduva regelui pe care îl ucisese. Nu are rost să mai continuăm cu alte detalii, deja schema narativă devine tot mai clară – ne aflăm în fața unei rescrieri a tragediei shakespeariene *Hamlet*. Deși ar fi impropriu să spunem că Eggers își construiește

Scanned with OKEN Scanner

proiectul raportându-se în mod direct la protagonistul dramaturgului renascentist, a cărui subtilitate psihologică lipsește, de fapt, în lungmetrajul americanului. Mai precis, regizorul reconstituie același traseu pe care și Shakespeare însuși l-a parcurs, în căutarea unei idei pentru epocala sa tragedie, apelând la *Gesta Danorum* a istoricului danez Saxo Grammaticus. La această sursă primară se mai adaugă și *Codex Regius* și, implicit, scrierile lui Snorri Sturluson, istoricul islandez de secol XII-XIII, în special poemul său *Edda*, acestea reprezentând oarecum echivalentul nordic al scrierilor homerice. Nu în ultimul rând, revizitarea epopeii *Beowulf* marchează un alt pas important în documentarea regizorului, ajutat de istorici și arheologi în procesul său de reconfigurare a istoriei acestui *Urhamlet*.

Studiul istoric și antropologic preliminar construcției propriu-zise a filmului nu este o noutate pentru Eggers, iar lucrul acesta este evident încă de la debutul său, pentru care a depus un efort similar de cercetare în zona imaginarului medieval, ocultismului și practicilor vrăjitorești. Într-adevăr, *The Northman* se plasează, din mai multe puncte de vedere, la polul opus cu *The Witch* care excelează prin atmosfera sa implozivă, prin conflictul psihologic mult mai subtil, prin picturalitatea sa dark și contemplativă, prin modul în care ilustrează condiția femeii într-o societate care tinde să o demonizeze și, nu în cele din urmă, prin partiturile mult mai ofertante ale actorilor. De partituri similare ca amploare au parte și Robert Pattinson și Willem Dafoe în *The Lighthouse*, cel de-al doilea lungmetraj al regizorului american, construit în jurul coșmarurilor și himerelor erotice ale unor paznici de far, care anticipează prin *nebunia* lor carnagiul orgiastic din istoria prințului Amleth. Asta nu înseamnă, bineînțeles, că recentul film semnat de Eggers este lipsit de provocări. Dimpotrivă, există multe personaje fascinante în această *revenge tragedy*, însă ele sunt, de departe, cele de coloratură, care sporesc autenticitatea constructului cinematografic (vraci, șamani, zâne ale destinului, bufoni etc.) și față de care protagoniștii par

Scanned with OKEN Scanner

mult prea *stereotipici*, mult prea monotoni în dorința lor de a se răzbuna. Dar acest aspect este cu dus și-ntors – miza principală a regizorului nu este, totuși, de a ne oferi niște profiluri psihologice extrem de complexe, asta în condițiile în care un personaj cu o astfel de psihologie ar fi mult prea *rafinat* din toate punctele de vedere pentru exigențele unui războinic dominat mai degrabă de instincte animalice. În ultimă instanță, Amleth este redus la structura elementară a obstinației specifice fie unui războinic mult prea dornic să moară vitejește pe câmpul de luptă, pentru a trece de porțile Walhallei, fie unui erou tragic incapabil de introspecție, pion al unei fatalități implacabile, căreia îi va cădea victimă, chiar și după ce află că întregul său plan vindicativ nu este decât o farsă. Relația cu femeile din jurul său merită, în schimb, o atenție specială din partea spectatorului, mai ales relația dintre Amleth și mama sa, din moment ce regizorul marșează pe o soluție relativ imprevizibilă care, implicit, îmbrățișează o cheie de lectură îndelung discutată a tragediei shakespeariene. Dincolo de aceste subtilități atribuite, mai degrabă, personajelor feminine, eroul central nu depășește în mare comportamentul unei mașinării de ucis. Acest fapt, de altfel, se încadrează perfect în planul regizorului de a reda într-un mod cât mai realist cinetica relațiilor interumane specifice acestor timpuri, fiind fidel unei panoramări sociologice care impresionează mai mult prin caracterul său *documentar*, decât prin acțiunea în sine. În siajul acestei preocupări constante pentru autenticitatea față de contextul istoric se plasează și costumele, decorurile și, mai ales, alegerea coloanei sonore și a spațiilor sugestive pentru ilustrarea unor toposuri emblematice ale epopeilor nordice, elemente care, la rândul lor, dovedesc seriozitatea cu care echipa de creație și-a făcut temele în domeniul antropologiei și folclorului. Tind să cred că în aceste detalii stă, de fapt, marea calitate a filmului care va fi gustat de amatorii de epopei cinematografice, dar care, cu siguranță, va face deliciul *connaisseur*-ilor culturii nordice.

Scanned with OKEN Scanner

After Love – o lecție despre tăcere

Sunt anumite filme care surprind prin tăcerile lor. Tot astfel, sunt anumite personaje a căror tăcere rămâne cu tine, asemenea unui parfum ce te leagă de o amintire difuză. Și, bineînțeles, sunt anumiți actori care știu să întruchipeze atât de convingător și de organic astfel de tăceri, într-o manieră naturală, lipsită de ostentațiile obișnuite ale unei interpretări *de forță*. Dacă filmul *After Love* (2020), lungmetrajul de debut al tânărului Aleem Khan, are o mare calitate, aceasta constă exact în modul în care reușește să umple cu sens toată atmosfera frustă a unei tăceri implozive. Iar elementul definitoriu în această ecuație este actrița britanică Joanna Scanlan cunoscută până acum mai degrabă la nivel național pentru rolurile sale din seriale de comedie, dar a cărui popularitate are acum toate șansele să depășească perimetrul unei receptări oarecum limitate. Este destul de dificil de surprins în câteva cuvinte amploarea personajului Maria pe care Scanlan o interpretează impecabil în drama din 2020. Asta și din cauza modului în care regizorul alege să construiască personajul pivot al lungmetrajului său: temperament imploziv, fire taciturnă, gesturi ezitante, un mix extrem de rafinat între forță și fragilitate, toate ascunse în spatele unei expresivități aparent transparente, neutre. Astfel de trăsături par să definească, mai degrabă, profilul unui personaj plat, lipsit de elemente particularizante care să surprindă în vreun fel atenția spectatorului. Însă tocmai aici este marele pariu câștigat al filmului – precizia impecabilă prin care actrița britanică reușește să transforme toate aceste date în niște avantaje care îi depărtează personajul de o liniaritate comportamentală previzibilă sau mecanicizată. În același timp, intensitatea reprimată cu care Scanlan

Scanned with OKEN Scanner

își trăiește personajul reușește să dea o vibrație specială dramei sale intimiste prin intermediul unei partituri (nu neapărat ofertante, la o primă vedere) definite prin tăceri deopotrivă tandre și agonizante.

Materialul cinematografic este atât de compact și de coerent în această tăcere apăsătoare, însă deloc inutilă ori vidă, a protagonistei, încât nu de puține ori intervențiile sale dialogale par câteodată să compromită poeticitatea stoicismului cu care își înfruntă durerea. De altfel, replicile Mariei sunt, în economia lungmetrajului, extrem de puține, aproape dispensabile. Contextualizarea narativă este asigurată, deci, de celelalte personaje care devin, nu doar niște pioni decisivi în modul în care acțiunea evoluează, ci și un fel de *raisonneuri* ce expun indirect amploarea tragediei îndurate de protagonistă. Astfel, avem acces treptat la mizele sensibile ale poveștii: după ce Ahmed, soțul său, moare pe neașteptate în casa lor din Dover, Maria – o britanică nativă, convertită la islamism în momentul căsătoriei – descoperă că bărbatul alături de care a trăit a avut o aventură în Franța. Din curiozitate mai mult decât din gelozie, dar și din dorința de a împărtăși necunoscutei, care continuă să sune în zadar pe mobilul lui Ahmed, starea de fapt a lucrurilor, Maria traversează Canalul Mânecii și ajunge la casa din Calais unde Geneviève locuiește, împreună cu fiul său, Solomon. Printr-un concurs de împrejurări oarecum înjositoare, Maria intră în locuința celor doi, în postura unei „femme de ménage", unde are acces la toate piesele cu care recompune puzzle-ul complet: Solomon este fiul biologic al lui Ahmed, în timp ce Geneviève a acceptat să fie împreună cu Ahmed, știind că acesta este căsătorit în Anglia.

Personajul-fantomă al lungmetrajului, Ahmed, care, cu excepția intro-ului, nu intervine direct în narațiunea propriu-zisă, definește, astfel, chiar și dincolo de mormânt, prin dubla sa viață pământeană, două identități diferite, fiecare *patronată* de una dintre cele două femei: pe de o parte, viața sa englezească, definită de normele religioase ale comunității pakistaneze, alături

Scanned with OKEN Scanner

de Maria, o casnică devotată și aproape maternală care își găsește refugiul într-o spiritualitate curată, lipsită de fanatism; pe de altă parte, identitatea sa franceză, aventurieră, alături de o femeie nonconformistă care, pe lângă micile plăceri ale unei vieți moderne *laice*, îi oferă șansa de a fi tată. În fața acestui adevăr, Maria, departe de a cădea pradă unei furii distructive, ajunge să înțeleagă totul ca o consecință a unei vini de care ea însăși e responsabilă. Nu doar că nu este capabilă să simtă ură pentru fiul pe care Ahmed și l-a dorit cu orice preț, dar de care nu a putut avea parte alături de ea, soția lui, ci și acceptă în tăcere, cu resemnare, faptul că Geneviève este mult mai apropiată de tiparul de frumusețe feminină îmbrățișat de bărbați. De aici decurge una dintre cele mai înduioșătoare scene din film, unde Maria, privindu-se în oglindă, se dezbracă, trecând cu palmele peste corpul său pe care, deși îl știe atât de bine, încearcă din nou să-l accepte, pentru a-și accepta, implicit, propriul destin. Astfel de momente de o dureroasă poezie și deseori cu puternice conotații simbolice punctează periodic, în momente precise, narațiunea cinematografică, asemenea unor antracte în care protagonista privește în interiorul său, cu teamă sau cu credință, înainte de a acționa. Relevant în acest sens este episodul în care Maria se lasă în voia valurilor, privind într-o disperată liniște spre cer, de pe malul mării care obișnuia să fie puntea lui Ahmed între cele două identități ale sale. Tot astfel, în timpul primei călătorii către Calais, Maria contemplă cum malul stâncos al Doverului se surpă, într-o perdea de praf alb. Imagini de acest tip în care detalii concrete sunt contemplate sau alterate de percepția sa, în funcție de contextul cu care se confruntă, sunt, la rândul lor, prezente și evocatoare pentru înțelegerea sensibilității protagonistei.

Prin acest procedeu Aleem Khan găsește o modalitate inteligentă de a compensa absența unui dialog, care, de altfel, nu ar fi forat cu aceeași intensitate în substraturile emoționale, dar și de a crea o conexiune

Scanned with OKEN Scanner

mult mai subtilă între privitor și personaj. Astfel, estetica aparent frustă, rece, lipsită de ornamente emfatice, pe care o folosește pe durata întregului film se depărtează de rigorile unei priviri *observaționiste*, clinice, însă, în același timp, evită o totală identificare, mai mult sau mai puțin melodramatică, cu durerea protagonistei. Un echilibru greu de întreținut, însă pe care regizorul îl execută cu precizie și cu o oarecare echidistanță bine condusă față de personajele care compun nucleul narativ, într-un construct care amintește de un film precum *After the Wedding* al Susannei Bier, înainte ca regizoarea daneză să facă pactul (mefistofelic) cu cinemaul mainstream american. Toate aceste detalii bine articulate într-o materie cinematografică totodată densă și evanescentă dau specificul unei viziuni regizorale mature și unui lungmetraj executat cu talent și excelent interpretat, care a făcut, de altfel, parte din programul Semaine de la Critique a Festivalului de la Cannes în 2020. Însă ce este poate și mai surprinzător este faptul că *After Love* este debutul unui regizor tânăr care poate deveni (dacă nu este deja) una dintre marile promisiuni ale cinemaului european contemporan.

Scanned with OKEN Scanner

Dune 2021, un pariu câștigat

După ce vestea unei noi ecranizări a romanului-cult semnat de Frank Herbert a încins deopotrivă entuziasmul și scepticismul cinefililor și, mai ales, fanilor SF, iată că momentul mult așteptat a venit și pentru publicul român care a putut vedea în cinemauri recentul film al canadianului Denis Villeneuve. Într-adevăr, în lumina receptării catastrofale – pe care numai faima ulterioară a lui Lynch avea s-o mai *edulcoreze* – a peliculei din 1984, la care se mai adaugă și celebrul și, din păcate, eșuatul plan al lui Jodorowsky de a adapta pentru ecran *Dune* în anii '70, în jurul faimoasei serii SF părea să se fi concretizat un fel de mit, un *blestem* care ar face-o imposibilă de ecranizat. Asta chiar și în ciuda cursivității sale narative, cu un potențial extrem de cinematografic. Bineînțeles, amploarea universului ficțional creat de Herbert ar necesita din partea oricărui regizor ori scenarist o muncă imensă pentru a surprinde dacă nu toate, atunci cele mai importante aspecte ideologice, sociologice, ecologice, politice, religioase etc. definitorii pentru înțelegerea mecanismelor care stau la baza acestei saga impresionante. În acest sens, ambiția de a cuprinde în parametrii unui singur lungmetraj un astfel construct romanesc pare un gest puțin spus naiv. De altfel, ecranizarea lui David Lynch surprinde poate cea mai flagrantă greșeală pe care un regizor o poate face în fața unei asemenea provocări: încercarea de a fi exhaustiv cu orice preț. Și poate tocmai datorită acestei *lecții* învățate de Denis Villeneuve, versiunea din 2021 este nu doar net superioară oricărei ecranizări precedente dedicată *Dunei*, ci și un lungmetraj care are toate datele să fie considerat drept unul dintre cele mai bune filme SF din ultimul timp.

Scanned with OKEN Scanner

De fapt, acesta este poate primul aspect pe care oricine îl va sesiza: spre deosebire de versiunea lui Lynch care în cele aproape trei ore ale sale încearcă să comprime cuprinsul primului volum al seriei, filmul lui Villeneuve alocă aproximativ tot atâta timp pentru a ilustra cel mult o jumătate din numărul de pagini ale aceluiași tom. Mai precis, acesta din urmă se încheie cu întâlnirea fremenilor, imediat după ce Paul Atreides trece de „ritualul de inițiere" ad-hoc propus de oamenii deșertului, omorând pentru prima dată un om, gest care anunță începutul noii sale vieți, în postura de salvator mesianic al Arrakisului. Cu alte cuvinte, în timp David Lynch pariază, cu rezultate nu foarte fericite, pe amploarea narativă a evenimentelor, propunând prin intervențiile unei voci narative chiar și o tentativă de a cartografia contextul premergător acțiunii propriu-zise a romanului, Denis Villeneuve își alocă timpul necesar pentru a crea un context mult mai bine închegat, oferind suficient de multe/ puține detalii pentru a susține strict nevoile decupajului narativ ales. Pentru regizorul canadian, nu acțiunea în sine este miza principală, ci coerența spațiilor pe care le imaginează. Denis Villeneuve este, de fapt – și nu doar prin acest film al său! –, un creator de atmosferă, pentru care compatibilitatea elementelor vizuale și acustice, grija pentru scenografie ori perspectiva contemplativă asupra *texturii* universurilor sale ficționale sunt adevăratele obsesii. Exersat, cu rezultate excelente, atât în zona dramelor (dintre care amintesc doar de minunatul *Incendies*, din 2010, inspirat de piesa de teatru omonimă semnată de Wajdi Mouawad), cât și în cea SF (*Arrival* și *Blade Runner 2049* – acestea, la rândul lor, ecranizări ori sequel-uri cinematografice ale unor texte literare), Villeneuve s-a impus deja drept unul dintre cei mai talentați regizori ai generației sale. De aproape cinci ani, numele său este asociat deopotrivă cu stilul calofil și cu predispoziția de a descrie dileme identitare care chestionează deseori umanul pus în situații limită: contactul cu Răul ideologic, cu monstruozitatea conflictelor armate, cu

Scanned with OKEN Scanner

dezumanizarea impusă de hiper-tehnologie ori cu forme avansate de inteligență extraterestră/*transumană*. În lumina unor astfel de trăsături, Villeneuve poate fi lesne considerat un *avatar* al lui Ridley Scott, iar asta dincolo de afinitățile amândurora strict pentru opera lui Philip K. Dick.

Revenind la recenta producție care îi poartă semnătura, *Dune* din 2021 este un construct cinematic impresionant ce funcționează, mai degrabă, ca un preambul al aventurilor petrecute pe planeta-deșert. Preocuparea primară a regizorului se manifestă, așadar, în concretizarea clară a compartimentelor acestui univers ficțional, prin delimitarea celor mai importante Case, respectiv planete și culturi divergente care intră în bătălia pentru supremația universului. Acest prim film (dintr-o serie a cărei a doua parte a fost lansată în 2024) are, înainte de orice, meritul de a defini canavaua, fundalul pe care acțiunile ulterioare ale personajelor se vor desfășura. Spectatorul ia contact, în proporții variate, cu lumile găzduite de Caladan (planeta Atreizilor), Giedi Prime (planeta Harkonnenilor), Salusa Secundus (planeta Sardaukarilor) și, nu în ultimul rând, Arrakis – sediul mirodeniei, al „melanjului", planeta tribului fremen asuprit de conducătorii despotici avizi de îmbogățire. Fiecare dintre aceste lumi are nu doar o organizare socială proprie, ci și propriul cod vestimentar, cromatic, câteodată lingvistic. Iar când vine vorba de astfel de detalii Villeneuve este mai mult decât inspirat, reușind prin diverse mixuri culturale să ipostazieze convingător specificitatea fiecărei seminții. Atreizii au ceva din conduita liderilor marinei militare, în timp ce planeta lor albastră are elemente geografice inspirate de peisajele stâncoase și acvatice ale Irlandei; în același timp, sosirea lor pe Arrakis este anunțată în mod ceremonios de intervenția unui cântăreț la cimpoi, îmbrăcat după toate codurile scoțiene. Sardaukarii și planeta lor înnegurată pe deasupra căreia pare să troneze o furtună permanentă ilustrează deopotrivă disciplina spartană, în timp ce limba, conduita și vestimentația

Scanned with OKEN Scanner

lor par un mix între imaginea cavalerului medieval, barbaria vikingilor, laolaltă cu practicile păgâne inspirate de sacrificiile umane mayașe. Harkonnenii sunt poate cei mai distinctivi – ochi negri, chip palid, cap chel, siluete fie filiforme și fragile asemenea unor zeități egiptene ori unor vestale de inspirație niponă, fie monstruos de impunătoare, asemenea unor luptători de sumo, cu aviditatea și apetența pentru carnagiu a despoților romani. Nu în ultimul rând, fremenii sunt o stilizare a tuaregilor ale căror vestimentație și limbă sunt, în mod cert, amprentate de cultura musulmană. În tot acest construct cultural multistratificat sunt strecurate elemente arhitecturale aztece și basoreliefuri mesopotamiene care recreează spațiul citadin al Arrakisului definit de construcții similare unor zigurate reinterpretate în cheie industrială. Tot astfel, solemnitatea peisajelor deșertice emană o fascinație aproape sacră, ce amintește de poveștile biblice unde viermii de nisip sunt asemenea unor Leviathani prin care voința divină se manifestă în lumea muritorilor.

Însă, dincolo de toate aceste detalii, ceea ce dă cu adevărat volum acestei impresionante arhitecturi spațiale este muzica lui Hans Zimmer, o prezență cvasi-permanentă pe durata întregului lungmetraj, care, la rândul său, reciclează elemente incantatorii ori litanii de inspirație islamică. Muzica asigură impactul multor tablouri narative conținute de film, fără a supralicita prin *epicitate* ori dramatism inutil. În același timp, anumite fragmente ale partiturii devin embleme ale unor personaje esențiale, cum este, de exemplu, personajul colectiv al congregației Bene Gesserit în timpul vizitei nocturne pe planeta Caladan – unul dintre cele mai dark și magnetice momente ale lungmetrajului. Aceleiași muzici i se datorează forța sugestivă a imaginilor onirice ori olfactive care marchează evoluția lui Paul Atreides înspre descoperirea viitoarei sale identități fremene. Nu puțini cinefili vor descoperi, de altfel, în timpul acestor episoade, similitudini cu muzica folosită de Tom Tykwer în emblematicul său lungmetraj din 2006, *Parfumul*.

Scanned with OKEN Scanner

Bineînțeles, munca actorilor merită aprecierea noastră, chiar dacă nu toate personajele necesită același efort. Timothée Chalamet (Paul Atreides) surprinde destul de convingător procesul metamorfozării interioare datorate conflictului între adolescentul Paul și Paul văzut ca element-cheie al unui plan predeterminat de salvare a universului. Stellan Skarsgård (în postura baronului Harkonnen) este o prezență obsedantă, în ciuda puținelor sale intervenții în economia filmului, la fel și Charlotte Rampling (stareța Bane Gesserit) care impresionează mai degrabă prin postura și vestimentația sa decât prin amploarea participării sale efective la acțiune. La rândul său, Javier Bardem (Stilgar) convinge prin ferocitatea ce incarnează violența deșertului, dar și codurile sociale specifice culturii fremene. Cea mai importantă prezență este, însă, asigurată de Rebecca Ferguson care face din Lady Jessica, de departe, cel mai complex și dinamic personaj al întregului film. De fapt, în ciuda importanței decisive atribuite lui Paul Atreides, Lady Jessica tinde să fie protagonistul absolut, în timp ce Ferguson surprinde extrem de bine lupta dintre instinctul matern și autodisciplina insuflată de Bene Gesserit, în rolul de personaj adjuvant care asigură din culise devenirea fiului său. Rămâne de văzut cum vor evolua celelalte personaje esențiale care, momentan, sunt fie niște crochiuri insuficient particularizate (Chani, interpretată de Zendaya), fie lipsesc cu desăvârșire (Feyd-Rautha, Alia).

Urmărind și partea a doua, sunt convins că așteptările cinefililor și fanilor lui Frank Herbert nu au fost înșelate, oferind certitudinea că *Dune* semnat de Denis Villeneuve este, cu adevărat, un film excelent ce va rămâne dacă nu în istoria filmului SF, atunci poate cea mai bună ecranizare dintotdeauna a celebrului roman.

Scanned with OKEN Scanner

About Endlessness sau „Ce să faci când ți-ai pierdut credința?"

După ce *Songs from the Second Floor* i-a adus în 2000 Premiul Juriului în cadrul Festivalului de la Cannes și, odată cu acesta, ieșirea sa dintr-un con de umbră al unei receptări extrem de nișate, suedezul Roy Andersson a devenit rapid unul dintre cei mai apreciați regizori ai cinemaului european, care și-a impus pe marile ecrane un stil cu totul unic. Influențat, pe de o parte, de estetica filmelor lui Fellini care modulează pe granița dintre carnavalesc și grotesc destinele unor personaje inocente, iar, pe de altă parte, de marii autori ai teatrului absurdului, Roy Andersson și-a dovedit în fiecare film important al carierei sale preocuparea pentru fragmentarism, pentru micro-narațiuni ce surprind asemenea unor piese disparate de puzzle perspective deopotrivă tandre și cinice asupra realității. Cel mai recent film al său, *About Endlessness*, din 2019, premiat cu Leul de Argint pentru cea mai bună regie la Festivalul de Film de la Veneția, nu face excepție de la acest *program creator*, continuând obsesiile tematice și formale ale realizatorului și oferindu-ne încă un prilej de a ne bucura de stilul său inconfundabil: realism imploziv, supus unei minuțioase deconstrucții ce evită principiile unei narațiuni convenționale; personaje vampirizate, de o paloare aproape cadaverică, al căror statism amintește de convenția tablourilor vivante în maniera lui Kantor; cadre fixe și lungi (în general, planuri întregi) ale căror geometrism, cromatică și luminozitate opalescentă evocă stilul marilor pictori flamanzi; un montaj minimal ce operează tranziții simple, o defilare secvențială gradată cu o precizie inginerească.

Dacă în lungmetrajele precedente (cum este cazul celebrei sale *Living Trilogy*, concepută între 2000

Scanned with OKEN Scanner

și 2014, ce conține *Songs from the Second Floor, You, the Living* și *A Pigeon Sat on a Branch Reflecting on Existence*), micro-scenariile propuse de regizor se fundamentau pe o minimă narativitate ce jongla cu principiile unui varieteu în cheie absurdă, în filmul său din 2019, deconstrucția atinge un alt nivel. Practic, suita de crochiuri existențiale ce alcătuiește cel mai recent lungmetraj semnat de Roy Andersson ni se prezintă ca o panoplie minimalistă de tablouri în care intervențiile naratorului omniscient funcționează asemenea unor didascalii pur descriptive cât se poate de lacunare. Această esențializare extremă a intervențiilor textuale aparent redundante, ce nu fac altceva decât să redea la nivel discursiv ceea ce imaginea exprimă la nivel vizual, coagulează oarecum un manifest al realizatorului suedez, pentru care limbajul cinematografic pare că și-a epuizat resursele, iar singura cale de a supraviețui, de a-și prezerva *onestitatea*, este aceea de a rămâne fidel unui realism frust, lipsit de ornamente spectaculoase.

De altfel, toate intervențiile naratorului se fundamentează în jurul verbului „a ști", care ipostaziază tocmai această imposibilitate de a depăși clișeul unei realități de care nu ne mai putem desprinde nici măcar prin mecanismele fictive. „Știu", spune chiar la începutul filmului vocea unei naratoare nevăzute, „un bărbat care voia să-și surprindă soția cu o cină festivă." Însă această *promisiune* nu este dusă mai departe; rămâne o simplă *didascalie* care înglobează/ substituie întregul conflict scenic. „Știu un bărbat care era cu mintea în altă parte", continuă aceeași voce, urmărind cum un ospătar toarnă prea mult vin în paharul unui client. Și tot astfel, aceste intervenții se succed într-o multitudine de ipostaze și tablouri vivante care esențializează gesturi banale și ritualuri cotidiene („Știu o femeie incapabilă să simtă rușinea.", „Știu un bărbat care nu avea încredere în bănci și care și-a ascuns economiile în saltea.", „Știu un tânăr care nu-și găsise încă dragostea. " etc.), până la micro-drame, ce îl îndeamnă pe privitor să umple de unul singur vidul narativ, printr-un

Scanned with OKEN Scanner

exercițiu de reconfigurare mentală a traseului protagoniștilor: „Știu un bărbat care a călcat pe o mină și și-a pierdut picioarele. Asta l-a întristat foarte mult.", „Știu un bărbat care a vrut să salveze onoarea familiei sale, dar apoi a regretat acest lucru.", „Știu un bărbat care a implorat să fie cruțat." etc. Câteodată, în toată această mare de identități anonime, de destine mici, înghițite de malaxorul unei existențe lipsite de sens, se strecoară anumite referințe istorice mai precise – „Știu un bărbat care a vrut să cucerească lumea și care și-a dat seama că va eșua.", spune, de exemplu, naratorul, lăsându-ne să aruncăm un ochi în subterana unde Hitler își așteaptă sfârșitul. O singură secvență spulberă, fulgurant, convenția acestui realism minimalist, periat până la os de surplusul narativ: imaginea unui cuplu plutind deasupra unui oraș în ruină – imagine ce reia una dintre picturile emblematice ale lui Marc Chagall.

La o lectură rapidă a acestor inserturi didascalice, ne-am aștepta ca întregul film să fie, de fapt, o *comedie umană*, ce surprinde, asemenea unui Aleph borgesian, o panoplie de crochiuri tipologice. Însă, pentru Roy Andersson, personajul devine, mai drastic decât la oricare alt regizor contemporan, un pretext, o umbră lipsită de voință proprie, piesa finală a unui domino nevăzut care conștientizează neputincios, de pe buza prăpastiei, absurditatea vieții. În această încremenire a *protagoniștilor*, care par să experimenteze în grade diferite terifianta epifanie a lipsei de sens, forțând, uneori, limitele *iluziei comice* prin confruntarea spectatorului dincolo de bariera celui de-al patrulea zid, se resimte, poate mai pregnant ca niciodată, filiația sartriană a regizorului suedez. De altfel, *About Endlessness* este, pe toată durata sa, străbătut de un sentiment de epuizare, de blazare în fața vieții, de o *nesfârșită* greață existențialistă, de o monotonie care imprimă constructului cinematografic o anume devitalizare, luând forma unui caleidoscop beckettian atins de un spleen incurabil.

„Ce să faci când ți-ai pierdut credința?", se întreabă, la un moment dat, un preot care cere, cu disperare, din

Scanned with OKEN Scanner

partea medicilor un tratament. „Ce faci când arta și-a pierdut sensul?", pare să se întrebe Roy Andersson din culisele acestei scene dezolante pe care se perindă umbre. Este greu de spus dacă cel mai recent film care îi poartă semnătura ne oferă un răspuns convingător. Și, totuși, dincolo de această tristă contemplare a descompunerii universale, *About Endlessness* are capacitatea de a îndemna spectatorul la o percepție extrem de tandră asupra umanității pe care, nu-i așa?, poate doar marile texte ale literaturii absurde reușesc să o facă.

Scanned with OKEN Scanner

Locke – un „one-character movie" excelent

Indiferent de gradul de familiarizare a spectatorului cu formulele teatrale de ieri și de azi, termenul și convenția propusă de „one-man-show" (mai exact, „one-person-show", în accepțiunea political correctness-ului) sunt suficient de cunoscute pentru a nu stârni confuzii. Totuși, când vine vorba despre cinematografie, filmele cu un singur personaj nu se bucură de aceeași popularitate și asta și din cauza faptului că, deși acest tip de „one-character movie" nu este o formulă filmică absolut deloc recentă, reprezintă o provocare și un risc substanțial mai mare pe care regizorii rareori și-l asumă. Motivele sunt variate, însă, cu siguranță, majoritatea celor care au abordat această formulă au resimțit pericolul unei teatralizări excesive care ar putea compromite materialul cinematografic final. În timp ce scena și mecanismele unei monodrame se pot bucura de libertatea pe care ți-o oferă adresarea frontală cu publicul, aparteurile, dinamizarea progresiei dramatice prin artificii ale dispozitivului scenic, filmul pare să umble pe un teren mult mai rigid. Bineînțeles, există și în zona cinematografică proiecte care și-au asumat aproape cu voluptate această teatralitate pe care o conferă spargerea celui de-al patrulea zid, tranzițiile spațio-temporale aleatorii sau emfaza discursivă. Însă majoritatea acestor filme sunt mai degrabă asimilate unei estetici experimentale, adresate unui public de nișă, așa cum este cazul unui proiect ca *Manifesto* (2015), semnat de Julian Rosefeldt, unde Cate Blanchett interpretează 13 personaje, pentru 13 tablouri filmice/ dramatice de sine-stătătoare. Dar acest exemplu poate nu este cel mai inspirat, din moment ce narațiunea cinematografică fragmentară permite schimbarea situației și personajului central și, implicit, se sustrage

Scanned with OKEN Scanner

riscului de a cădea într-o monotonie care îl va face pe spectator să-și piardă repede interesul.

Din această perspectivă, cele mai meritorii „one-character movies" par a fi cele care reușesc să rămână în convențiile unui cronotop precis pe toată durata acțiunii, fără să apeleze la ornamente sau strategii de editare nonconformiste și fără ca acest lucru să altereze consistența și coerența progresiei narative. Unul dintre cele mai cunoscute exemple din această categorie ar fi *Buried* din 2010, al regizorului spaniol Rodrigo Cortés, în care personajul jucat de Ryan Reynolds petrece aproape 1 oră și 30 de minute într-un coșciug, în încercarea de a găsi o ieșire din acest scenariu rupt parcă din prozele lui Poe. Dar, în timp ce această producție, a reușit să ajungă la publicul larg nu în ultimul rând datorită faimei atinse deja de actorul antrenat în comedii romantice de succes, alte producții cel puțin la fel de valoroase par să fi rămas în umbră.

Astfel, apărut trei ani mai târziu, *Locke*, scris și semnat de Steven Knight, nu s-a bucurat de același destin, în ciuda jocului lui Tom Hardy, un actor net superior lui Reynolds, dar nu la fel de în vogă precum acesta, cel puțin nu la momentul apariției acestei producții. Totuși, filmul din 2013, deși nu se poate lăuda cu aceeași încărcătură de adrenalină pe care o propune thrillerul contracronometru al lui Cortés, lansează niște provocări mai delicate. Acestea implică nu doar explorarea unor nuanțe emoționale mai subtile de către actorul principal, ci și o armonizare mai dificil de realizat între sondarea motivațiilor personajului și progresia narațiunii cinematografice care, la o privire superficială, excelează prin... monotonia sa. Cu toate acestea, regizorul britanic reușește să se eschiveze de la o progresie narativă lipsită de substanță, transformând aparenta lentoare cu care filmul se desfășoară într-un avantaj care susține procesul interior dureros prin care protagonistul își restructurează complet principiile de viață. Pe scurt, *Locke* urmărește drumul cu mașina al personajului omonim, un maistru în construcții din

Scanned with OKEN Scanner

Birmingham care conduce în plină noapte spre Londra, unde singura femeie cu care a avut un one-night-stand se pregătește să nască. Fără a fi martori la alte evenimente definitorii pentru existența sa, descoperim doar prin intermediul dialogurilor telefonice ale lui Ivan Locke, de-a lungul acestui drum de aproape 1 oră și 20 de minute, la fel ca într-o dramă scrisă de Ibsen, toate componentele care îi compun universul social și intim: este căsătorit cu o femeie pe care o iubește și cu care are deja un fiu; în plus, are un job de succes unde este apreciat pentru profesionalismul său, fiind implicat în proiecte monumentale care îi pot asigura faima. În același timp, Locke încă este marcat de ura față de propriul tată care l-a abandonat când era copil, iar această experiență îl convinge de faptul că singurul mod prin care își poate repara greșeala de a-și fi înșelat soția este de a fi alături de copilul care i se va naște în acea noapte. Această decizie de a rămâne integru față de propriile sale principii pică într-un moment extrem de dificil, din moment ce riscă să-și compromită nu doar confortul familial, ci și întreaga carieră. Astfel, prin cele 36 de apeluri telefonice care marchează expediția sa nocturnă, Locke încearcă, dacă nu să salveze situațiile care îi scapă de sub control cu bună știință, atunci să găsească un oarecare echilibru, fără să întoarcă definitiv spatele niciuneia dintre îndatoririle sale cotidiene.

Filmul semnat de Steven Knight este un exemplu excelent de bun dozaj scenaristic care, fără să apeleze la ostentații narative ce frâng autenticitatea travaliului introspectiv, reușește să mențină spectatorul implicat pe toată durata acestui traseu inițiatic lipsit de instrumentele unei cinematografii *spectaculoase*. Acest lucru este cu atât mai admirabil cu cât regizorul optează pentru un *huis clos* ce cuprinde deopotrivă discuțiile, fragmentele de solilocviu și tăcerile care îl leagă pe protagonist de cele două lumi față de care încearcă să își păstreze verticalitatea. Fără a utiliza flashbackuri care să scoată spectatorul din cronologia obiectivă a

Scanned with OKEN Scanner

acestui traseu nocturn, Knight optează pentru o imagine destul de frustă și un montaj convențional, bazat în special pe gros-planuri și susținut doar de o muzică instrumentală care vine să marcheze decupajul *tablourilor dramatice* ale filmului. Așa cum evenimentele din trecut sunt pentru noi, privitorii, doar o realitate manifestată la nivel pur discursiv, așa și celelalte personaje cu care Ivan Locke interacționează sunt manifestări acustice imateriale, intermediate telefonic. Unitatea spațio-temporală respectă exigențele unei veridicități aproape neorealiste, strategia folosită de Steven Knight reamintind de cea practicată de Jim Jarmusch sau Richard Linklater în câteva din producțiile lor. Astfel, spectatorul este martorul realității exterioare a personajului, neavând acces la fluxul conștiinței sale sau la alte detalii care să îl scoată, fie și temporar, din universul închis al acestei călătorii de-o noapte. Evident, un astfel de demers regizoral, pe cât de simplu în aparență, pe atât de dificil de concretizat, se bucură de implicarea totală a lui Tom Hardy care dovedește prin acest rol o intuiție extraordinară, reușind să creeze un personaj complex și credibil, ce evită cu inteligență capcana de a compensa prin patetism ori prin emfază *teatrală* un scenariu mai degrabă imploziv. Fie și numai datorită convingerii cu care Tom Hardy reușește să construiască cu un minimum de resurse o dramă coerentă și puternică, *Locke* merită, deja la aproape 10 ani distanță de la lansarea sa, atenția cinefililor care au ocazia să (re)descopere ce înseamnă un „one-character movie" de calitate.

Scanned with OKEN Scanner

Realismul clinic în cinema. Cazul *Swallow*

Dintre multiplele manifestări ale realismului în cinematografie, una dintre acestea pare să dobândească o autonomie tot mai evidentă în preocupările realizatorilor recenți: realismul clinic. Destul de puțin teoretizat în sfera literară și (aproape?) deloc în zona filmului, realismul clinic ni se prezintă ca o prelungire a unei estetici similare cu cea practicate de naturalismul romanesc, impunând o *estetică* a patologiei în care boala devine centrul de greutate a materiei diegetice cinematografice. În majoritatea situațiilor, această temă pare să substituie sau, mai precis, să subordoneze celelalte elemente ale narațiunii filmice, devenind nu o componentă într-un angrenaj epic mai amplu, ci cheia de boltă a întregului construct. Din această perspectivă, realizatorii care au aderat la o asemenea formulă – ce cochetează cu exigențele unei docudrame – au ajuns să substituie desfășurarea evenimențială cu o oarecare monotonie, cu o pasivitate contemplativă ce se traduce printr-o *holbare* rece, aproape impersonală. Se ajunge, astfel, la o non-acțiune ce privilegiază un statism imagistic prin care se încearcă o chestionare permanentă a unui corp devenit obiect al unei investigații. Diagnosticul nu devine un scop în sine, din moment ce acesta precedă mai mereu nucleul tare al acestor producții cinematografice. Ce justifică, în schimb, această privire *medicală* detașată este tocmai travaliul unei dureri care, de cele mai multe ori, nu își propune să abuzeze ostentativ de empatia spectatorului. Totuși, tocmai această alegere a anumitor regizori de a scoate din contextul social un individ pentru a-l transforma într-un *obiect* de carne suferindă, fără a-l conecta la alte mize narative mai subtile, care să depășească strictul

Scanned with OKEN Scanner

șablon al unui memento mori, este mereu pasibilă să atragă criticile negative ale unui public care se simte victima unui șantaj emoțional lipsit de orice justificare estetică. În același timp, sunt puține filme care își concentrează atenția exclusiv pe dimensiunea pur patologică a constructului cinematografic, deși aceasta rămâne dominantă de-a lungul desfășurării evenimențiale. Amintesc, în acest sens, de filme precum *Wit* (2001) de Mike Nichols, *Amour* (2012) de Michael Haneke, *Still Alice* (2014), de Richard Glatzer și Wash Westmoreland, dar și de producții precum *120 battements par minute* (2017), de Robin Campillo, care, deși *răscumpără* la final suferința protagonistului, atinge tangențial principiile acestui realism clinic.

Unul dintre cele mai bune exemple recente care bifează această tendință cinematografică este *Swallow* (2019), lungmetrajul de debut al regizorului și scenaristului Carlo Mirabella-Davis, care nu a trecut neobservat de publicul larg datorită atât premisei sale narative destul de bizare pentru neofiți, cât și confesiunii actriței principale, destul de traumatizate de această experiență. Ca în cazurile sus-amintite, orice încercare de a rezuma nucleul narativ ce stă la baza acestui proiect se lovește inevitabil de imposibilitatea de a expune cu adevărat intenția ochiului regizoral: un cuplu de proaspăt căsătoriți trece printr-o criză neașteptată în momentul în care ea simte nevoia din ce în ce mai problematică de a înghiți obiecte. Nu cred că spectatorii care au fobie de spoilere mă vor condamna dacă amintesc și de deznodământul întregii povești – destul de previzibil, cuplul se va destrăma, lăsând poate speranța unei reabilitări, fiecare personaj pe drumul său. De altfel, la o privire generală, filmul nu se depărtează de anumite șabloane pe care le-am mai văzut în nenumărate cazuri în cinematografia americană cu tentă de critică socială. Astfel, cuplul central bifează o serie de trăsături recognoscibile: el este corporatistul, tânărul ambițios cu veleități de mascul alfa și moștenitorul unui imperiu capitalist condus încă de tatăl său; ea – casnica,

Scanned with OKEN Scanner

femeia ștearsă din umbra bărbatului, soția-ornament, gospodina care și-a înfrânt orice pasiune și care pare să își refuleze aparentul bovarism prin ingurgitarea de obiecte găsite în casa șic, ca o cușcă de sticlă, oferită de socri. Elementul declanșator al acestei crize, care – vom afla pe parcurs – nu face altceva decât să marcheze apogeul unor tensiuni răbufnite, este așa-numitul sindrom Pica pe care protagonista, Hunter (excelent interpretată de Haley Bennett), îl dezvoltă în timpul sarcinii. Ca o paranteză, chiar dacă *faima* sa nu o întrece pe cea a multor sindroame, Pica este cunoscut de foarte mult timp, încă din secolul al XIII-lea, apărând pentru prima dată în textele medicale în secolul al XVI-lea. Dezvoltată în special de femeile însărcinate și destul de întâlnită în rândul copiilor, această tulburare se definește prin apetitul de nestăpânit pentru obiecte necomestibile (unii specialiști explică această nevoie ca o consecință, în special, a unor deficiențe de fier în corpul pacientului). Nu întâmplător, numele său vine de la denumirea în latină a coțofenei – pasăre cunoscută pentru capacitatea sa de a ingurgita obiecte, fără ca sistemul său digestiv să fie afectat.

Filmul lui Mirabella-Davis se concentrează, astfel, în jurul acestui *pretext* care permite o explorare intimă a apariției și evoluției acestui sindrom, în paralel cu analiza critică a cuplurilor perfecte desprinse din revistele americane. Fără a opta pentru un determinism istoric ori geografic foarte precis, regizorul se arată mult mai preocupat de studiul unor stereotipuri și tipologii specifice societății patriarhale, orchestrând prin narațiunea sa cinematografică liniară și implozivă lungul travaliu al unei suferințe mute. Astfel, pe fundalul unui univers domestic aparent perfect care bifează nu doar la nivel discursiv, ci și la nivel comportamental, vestimentar ori cromatic departajarea între sexe, regizorul explorează cu un cinism mascat convenționalismul unor structuri sociale care ascund, de fapt, revolte tacite gata să izbucnească. Pedanteria soțului preocupat de asortarea culorii cămășii și saco-

Scanned with OKEN Scanner

ului cu cea a cravatei călcate în ajun de soție, la care se mai adaugă și abilitatea lui de a face atmosferă în cadrul unor reuniuni colegiale, făcând paradă de șarmul masculin și de talentul său nativ de a *manageria* atât munca de la job, cât și rolul de patriarh și de viitor tată, contrastează cu pasivitatea, mutismul și veșnicul zâmbet candid, ușor tâmp, al soției, captivă într-o casă vintage de păpuși, pentru care singurul *raison d'être* este să asigure curățenia impecabilă a camerelor, urmând mai apoi să-și aștepte în rochie de seară soțul, pentru a mânca cina pregătită chiar de ea. Clișee peste clișee pe care regizorul ni le oferă aproape cu voluptate, tocmai pentru a ne scurtcircuita și mai intens cu hopul peste care cei doi antieroi ai propriei căsnicii trebuie să treacă. Și totuși, odată introdus în scenă sindromul pe care Hunter îl dezvoltă inconștient, filmul nu derapează înspre o narațiune de investigație convențională. Evident, nu lipsesc discuțiile *înțelegătoare* și destul de condescendente soț-soție sau noră-socri, și nici ședințele de terapie psihologică, însă progresia narațiunii cinematografice nu ne scoate pentru niciun moment din perimetrul unui prezent care se trăiește cu o lentoare agonizantă. De altfel, intenția regizorală nu este neapărat preocupată de explorarea unui traseu al (auto)vindecării prin intermediul introspecției. Flashback-urile lipsesc cu desăvârșire, iar, când protagonista se simte nevoită să-și confrunte propriul trecut, acest lucru pare mai degrabă un eveniment secundar, ba chiar un surplus care deturnează inutil filmul de la adevărata sa miză.

Asta pentru că forța lungmetrajului se definește nu prin critica previzibilă și arhicunoscută a unei mentalități rigide și nici prin bizareria sindromului cu care se confruntă Hunter, ci prin intensitatea privirii aplicate de camera de filmat personajului feminin central în conștientizarea acestui sindrom pe care îl îmbrățișează în același fel cum a procedat și cu propria căsnicie: tacit, aproape cu docilitate, fără să-și pună prea multe întrebări. Regizorul aplică în acest sens principiile unui

Scanned with OKEN Scanner

cinema cu tentă observaționistă, *holbându-se* la propriul personaj într-o tăcere impenetrabilă ce ia forma unor cadre lungi, de un geometrism fotografic, tratate în pasteluri difuze. Impactul realismului practicat de Mirabella-Davis se datorează acestei progresii lente și monocorde care nu își deturnează atenția de la reactivitatea unui corp prin care se manifestă psihicul tulburat al personajului. Astfel, în timp ce revolta asumată a lui Hunter lipsește total, ochiul regizoral îndeamnă la o asistare pasivă și rece în fața unei realități pe care spectatorul o percepe stranie, în absența unei cunoașteri prestabilite a afecțiunii protagonistei. Într-adevăr, așa cum am spus deja, forța acestei priviri clinice riscă să-și diminueze efectul în momentul în care regizorul vrea cu orice preț să ofere o explicație, să expună o cauză psihologică sau chiar să ne ofere un final deschis ce promite o reabilitate departe de convențiile retrograde ale societății. Totuși, *Swallow* este un film percutant, oferindu-ne o experiență suficient de bine orchestrată pentru a deschide noi comentarii pe marginea unei estetici care promite să devină o preocupare recurentă pentru tot mai mulți realizatori de filme interesați de multiplele *manifestări* ale realismului.

Scanned with OKEN Scanner

O Euridice modernă – imposibilitatea privirii, simfonia suferinței

La un moment dat, mulți dintre susținătorii feminismului – mă refer mai ales la cei mai militanți dintre ei – deplângeau/ condamnau destinul unei literaturi (și, implicit, cinematografii) care a favorizat mereu eroii masculini. Nu mă dau în vânt după statistici, totuși cred că, dacă rămânem strict în zona literară, tragediile antice excelează de departe prin forța și diversitatea personajelor sale feminine care depășesc cu mult prin complexitatea lor emoțională și psihologică profilurile eroilor masculini. Tot astfel, cele mai ofertante și versatile personaje pe care le-a creat Antichitatea greacă și care au reușit mai mereu să găsească noi identități de-a lungul istoriei au fost, de fapt, eroinele tragice. Singurul mare personaj masculin antic care poate concura cu forța Fedrei, Andromacăi, Antigonei, Electrei, Casandrei, dar și a Medeei ori Clitemnestrei, este Oedip, în timp ce alții precum Hercule, Perseu, Odiseu sau Tezeu au părut să fie asimilați mai degrabă de cinematografia cu tentă fantasy care nu ar putea surprinde un public exigent decât poate prin amploarea efectelor sale speciale. În același timp, dacă stau și mă gândesc, până și povestea lui Oedip a început să fie reciclată, în ultima perioadă, tot prin intermediul personajelor feminine; mă gândesc la piesa de teatru a lui Wajdi Mouawad, respectiv la filmul lui Denis Villeneuve, *Incendii* (*Incendies*), care spune, mai precis, povestea unui avatar libanez nu al lui Oedip, ci al Iocastei...

Personajele feminine de inspirație tragică și-au dovedit, deci, *rezistența* în fața istoriei, prin potențialul și profunzimea conflictelor psihologice cu care

Scanned with OKEN Scanner

se confruntă, reușind să se *acomodeze* în contextul sociocultural al oricărei epoci. Despre un astfel de personaj feminin – poate nu la fel de celebru precum celelalte – vreau să amintesc aici: Euridice. În fine, este vorba, mai precis, despre o variantă cinematografică modernă a sa, găzduită de spațiul Braziliei secolului trecut. Încă din titlu suntem introduși în universul său: *Viața invizibilă a Euridicei Gusmão* (*The Invisible Life of Eurídice Gusmão*). Filmul poartă semnătura lui Karim Aïnouz și a fost recompensat la ediția din 2019 a Festivalului de la Cannes cu Premiul Un Certain Regard – primul premiu de acest fel din cariera regizorului brazilian după ce în 2002 a fost nominalizat la aceeași categorie pentru lungmetrajul *Madame Satã*.

Versiunea modernă a Euridicei despre care am amintit nu se plasează, însă, exclusiv în siajul poveștii grecești; de fapt, ar fi riscant să afirmăm că filmul presupune o readaptare a vreunui mit. Acest lucru nu exclude, totuși, oarecare afinități cu șablonul originar, fără a fi acuzați de suprainterpretare. Astfel, lungmetrajul nu urmărește tragica poveste a doi îndrăgostiți, ci a două surori. Ele nu sunt despărțite de bariera dintre lumea celor vii și lumea umbrelor, ci devin victimele unei orbiri inoculate de ceilalți care le vor separate pentru totdeauna. Fiecare dintre ele se confruntă cu un Infern, trăind din speranța că cealaltă se va întoarce în propria lume *subpământeană* pentru a o salva. Destinele lor se vor desfășura, însă, fără ca această întâlnire să mai fie posibilă și tocmai imposibilitatea de a se mai privi vreodată și perpetua reîntoarcere înspre viața invizibilă a celeilalte le vor ajuta să supraviețuiască.

Povestea începe în Rio de Janeiro al anilor '50, urmând să acopere în cele 2 ore și ceva ale lungmetrajului peste 50 de ani de existență ale protagonistelor. Filmul are amploarea unui bildungsroman cinematografic, al unui traseu inițiatic sinuos ce cumulează dureri și dezamăgiri pe care doar inocența și credința

Scanned with OKEN Scanner

pură în reîntâlnirea mult-așteptată a celor două surori îl face suportabil. După ce Guida, sora mai mică a Euridicei, își sfidează părinții și pleacă de acasă într-o seară pentru a se întâlni cu iubitul său grec, viața celor două tinere se schimbă total. Guida va decide să-și urmeze iubitul marinar, părăsindu-și chiar în acea noapte căminul, cu dorința de a găsi pe pământurile grecești certitudinea unei mari iubiri. Alegerea sa va aduce cu sine oprobiul tatălui care își va renega fiica, interzicându-i să mai pășească în căminul familiei, chiar și atunci când visele tinerei vor fi spulberate de adevărul dureros care o așteaptă în Europa. Toată această absență a surorii sale lasă un vid copleșitor în sufletul Euridicei care, alegând sau neavând altă șansă decât să rămână în proximitatea familiei, urmează toate etapele unei vieți *normale*, impuse de convențiile societății: se va căsători nu neapărat pentru că își iubește partenerul, ci pentru că *așa se cade*, va deveni mamă nu din convingere, ci dintr-un accident și va trăi în permanenta imposibilitate de a-și împăca viața de familistă cu marea sa pasiune – muzica. Recursul la șablonul narativ originar se produce din nou – imaginea lui Orfeu este asimilată de această Euridice care încearcă prin muzică să creeze conexiuni atât cu lumea sa interioară și exterioară, ci și cu sufletul surorii pierdute. Euridice Gusmão nu cântă, însă, la liră, ci la pian, dorindu-și să poată studia într-o bună zi la Conservatorul din Viena. Marea sa dorință este pe cale să se îndeplinească, dar și de această dată obtuzitatea patriarhală de care s-a lovit mereu riscă să o abată de la drumul său.

Drama propusă de Karim Aïnouz este o lungă meditație asupra tragismului unei vieți frânte de convențiile unei societăți retrograde. Nici nu e de mirare că regizorul își înscrie filmul în parametri unui realism mizerabilist, ilustrând cu o incisivitate aproape caricaturală *normalitatea* unei pături sociale mult prea autosuficiente pentru a privi dincolo de prejudecăți. Cu excepția prologului și epilogului care comprimă

Scanned with OKEN Scanner

într-o reverie simbolică desfășurarea întregului film, universul surprins aici își întinde tentaculele nu doar în intimitatea conjugală a personajelor (teribila, grotesca, monstruoasa noapte a nunții în care Euridice și soțul său își consumă căsnicia!), ci și în mahalalele braziliene unde migrantele și femeile abandonate își vând corpul, visează la iubiri adevărate ori nasc bastarzi. Această generoasă panoramă a societății braziliene palpită în imagini aparent neșlefuite, de o cromatică deseori tamisat-stridentă, cadre care în majoritatea cazurilor evită cu bună știință rigorile unui estetism anume, ori a unei precizii fotografice – incompatibile, de altfel, cu această autenticitate *mise à nue* –, închizând în percepțiile subiective ale celor două protagoniste destinul unei comunități orbite de supremația dogmelor și a moralității creștine, impasibile la cruzimea din jurul lor. Filmul evoluează, astfel, în paralel, urmărind simultan lupta celor două surori (minunat interpretate de Carol Duarte și Julia Stockler) cu traseul impus de societate, precum și încercarea lor de a sparge bariera invizibilă dintre ele prin muzică sau prin nenumăratele scrisori pe care Guida le lansează în zadar spre Euridice. Limbajul muzical și cel scriptic se întrepătrund într-o materie cinematografică densă, poate anevoioasă pentru anumiți spectatori, care arde la foc mic și care amăgește cu promisiunea unei soluții providențiale. Filmul nu iese, însă, de sub incidența unui realism cât se poate de brutal și poate tocmai acest fapt îi certifică marea calitate: sinceritatea.

Scanned with OKEN Scanner

Mon cœur me dit... Antigone

După o scurtă introducere, cu prilejul lui Euridice, prin avatarurile cinematografice contemporane ale personajelor inspirate sau desprinse din miturile și tragediile Greciei Antice, vreau să mă opresc puțin acum asupra unei alte eroine, cu o descendență literară mult mai prolifică – Antigona, devenită, de data aceasta, protagonista unui film canadian apărut în 2019.

Dacă în cazul filmului *The Invisible Life of Euridice Gusmao*, regizat tot în 2019 de brazilianul Karim Aïnouz, afinitățile cu personajele *originare* erau mai degrabă tangențiale, aluzive, *Antigona* care poartă semnătura regizoarei Sophie Deraspe poate fi lejer considerată o transcriere modernă și (suficient de) fidelă a operei lui Sofocle, respectiv Anouilh. Fidelitatea față de sursa literară primară este atât de evidentă, încât regizoarea canadiană nici măcar nu intervine la nivelul numelor personajelor-cheie ale acestei tragedii moderne. Intriga, conflictul interior, progresia narativă sunt, deci, neschimbate. Contextul ales, pe de altă parte, vine să pună în lumină problematici actuale, transformând această Antigonă nu neapărat într-un simbol al rezilienței și al respectului față de legile ancestrale ale lumii, ci într-un prototip al revoluționarei inspirate, pe de o parte, de imaginea Ioanei d'Arc, iar, pe de altă parte, de tipologia feministei militante, la care se adaugă un discurs subtextual pe marginea condiției migrantului contemporan.

După ce Eteocle este omorât dintr-o neînțelegere de către poliție, iar fratele său, Polinice – arestat, Antigona, sora celor doi, trebuie, deopotrivă, să depășească tragedia pierderii celui mai iubit membru al familiei sale și să acționeze rapid pentru a împiedica deportarea fratelui rămas în viață. Statutul de migranți

Scanned with OKEN Scanner

în Canada ai membrilor familiei Antigonei devine, în lumina acestor evenimente, un punct nevralgic al conflictului interior al protagonistei, din moment ce Algeria natală pe care au lăsat-o în urmă este un loc în care nu mai puteau supraviețui. Astfel, Antigona trebuie să aleagă între a-și salva fratele cu orice preț, sfidând legile țării adoptive, sau a accepta tacit realitatea din jurul său, urmând să termine cu brio liceul și își clădească un viitor ca și cetățean cu drepturi depline al statului canadian. Dilema Antigonei devine cu atât mai delicată, cu cât singurele persoane pe care le mai are acum lângă ea întruchipează aceste două alegeri diametral opuse – pe de o parte, bunica sa (reminiscență a mentalității tradiționaliste pentru care coeziunea și respectul pentru familie reprezintă o valoare supremă), pe de altă parte, sora sa, Ismena (perfect adaptată pentru structurile sociale occidentale). Bineînțeles, alegerea protagonistei este îngreunată și de apariția lui Hemon de care se îndrăgostește, dar care este, la rândul său, fiul unei națiuni responsabile pentru moartea fratelui ei.

Între dramă psihologică și critică socială care atacă aspecte și paradoxuri ale lumii intrate în era globalizării, acest portret cinematografic al eroinei tragice scoate la suprafață nuanțe – latente, ce-i drept – ale personajului piesei lui Sofocle, pentru a crea un profil al adolescentului contemporan plasat pe granița dintre spirit revoluționar romantic și teribilism naiv. Este interesant, în acest sens, de urmărit nu neapărat procesul interior prin care protagonista calcă pe urmele *predecesoarei* sale livrești, ci modul în care Antigona reimaginată de Sophie Deraspe devine accidental un fenomen mediatic, un influencer care reflectă idealurile unei comunități. Dintr-un personaj singuratic – pe jumătate vetust, pe jumătate extremist; pe jumătate tușant, pe jumătate retrograd –, dintr-un personaj tributar vechii lumi, alături de toate cutumele sale, eroina este privită aici drept o emblemă a progresului, a rezistenței sociale și a democrației. Rămâne, însă,

Scanned with OKEN Scanner

la latitudinea fiecărui spectator să înțeleagă sau să judece decizia finală a Antigonei acestei Canade contemporane (impresionant interpretate de tânăra actriță Nahéma Ricci) în al cărei sacrificiu se reflectă tragedia migrantului contemporan – aceea de a fi mereu străin în propria lume.

Scanned with OKEN Scanner

Crescuți de lupi, în umbra Scripturilor

Majoritatea marilor scriitori și regizori de SF ai momentului ne-au obișnuit deja cu tot felul de scenarii futuriste care, deseori, ascund parabole pe marginea unei profunde crize spirituale. Legătura dintre tehnologie și extincția „gândirii magice" proclamată în nenumărate rânduri în special de poeții secolului trecut tinde, totuși, să devină o idee obsedantă pentru creatorii de SF care par să-și fi creat un fel de reflex în a o nuanța sau chiar în a o nega. Clasicele *Solaris*, *2001: Odiseea spațială* sau *Blade Runner* sunt câteva dintre cele mai grăitoare exemple în care tehnologia este doar o interfață, un pretext care ascunde, deopotrivă, o prezență divină și nevoia oamenilor de a se dărui total unui crez ce depășește realitatea palpabilă a științelor exacte. Dacă, de cele mai multe ori, spiritualitatea, credințele sunt abordate fie într-o manieră aluzivă, fie intervin în formula de ansamblu abia la final, ca un fel de compromis-axiomă a imposibilității oamenilor de a privi dincolo de răspunsul științei, anumiți creatori fac apel într-un mod cât se poate de deschis la un substrat imagistic, mitic, sapiențial etc. cât se poate de evident și de reperabil în panorama marilor religii ale lumii.

Un astfel de exemplu este serialul *Crescuți de lupi* (*Raised by Wolves*), creat de Aaron Guzikowski, asistat, pe alocuri, de Ridley Scott, care a reușit să placă până acum nu numai unui public consumerist amator de blockbustere și de efecte speciale de calitate, ci și spectatorilor atenți la nuanțe, care au acceptat cu bucurie provocarea de a se pierde sau de a descifra încrengătura de referințe biblice sau apocrife conținute de poveste. Mult prea complex pentru a putea fi disecat cu migală într-un text scurt, acest prim sezon dintr-un serial ce promite să devină un film-cult al genului SF propune o

Scanned with OKEN Scanner

reciclare provocatoare și dinamică de elemente preluate din scripturile creștinismului ori din spiritualitatea păgână, pe fundalul unei planete terraformate, privite ca un potențial leagăn al noii umanități. Prologul poveștii preia câteva aspecte consacrate deja de multe din producțiile genului – în secolul al XXII-lea, Pământul devine o mare ruină, din cauza unui război între atei și adepții zeului Sol. Singura șansă de supraviețuire pentru specia umană este un nou început, crearea unei noi colonii de indivizi pe Kepler-22b, o planetă prielnică supraviețuirii. Cei însărcinați cu această misiune sunt doi androizi, programați să protejeze și să educe primii copii dezvoltați din embrioni umani criogenizați.

Acest tablou inițial care reconfigurează parametrii unui spațiu adamic, ai unei noi copilării a umanității este, însă, doar un prim pas în traseul de apropriere a poveștilor scripturale. Astfel, pe parcurs, serialul cumulează aspecte ce țin de povestea lui Romulus și Remus, evidente încă din titlu, ori de religia mithraică – religie practicată în Imperiul Roman și evocată de Eliade în scrierile sale ca un fel de alternativă de inspirație persană a cultului dionisiac. La acestea se adaugă o multitudine de referințe biblice, preluate, în special, din Cartea lui Enoh și Noul Testament – nu lipsesc aluzii la nefilimi, la izgonirea din Paradis, la povestea misteriosului personaj Lilith, la momentele epifanice ale lui Moise, la arca lui Noe ori la povestea lui Lazăr. Avem chiar și câteva „schimbări la față" și o Concepție Imaculată, alături de alte personaje care, luând forma falșilor profeți ce întinează acest nou pământ cu dogmele lor, ipostaziază tot atâtea manifestări ale Antihristului.

În fața unui asemenea desiș de referințe, ne-am întreba dacă, de fapt, intenția principală a realizatorilor acestui serial este cea de a testa *rezistența* tiparelor narative biblice într-un context cu totul diferit. Dar serialul este departe de a fi o (contra-)replică a Scripturilor, din moment ce una din ideile centrale vizează tocmai predeterminarea genetică a omului de a fi o ființă, în

Scanned with OKEN Scanner

primul rând, mistică. La fel, contrastele recurente dintre oameni și androizi, credincioși și atei, spiritualitate și religie devin în acest univers adamic amenințat de o nouă extincție tot atâtea prilejuri pentru regizori de a ataca întrebări pe care Ridley Scott însuși le-a dezvoltat în multe dintre filmele sale precedente. Astfel, spectatorul poate vedea în cele 10 episoade ale sezonului, afinități frapante nu numai cu lumile futuriste, ci și cu dilemele, conflictele și meditațiile protagoniștilor cineastului american care rămâne în continuare unul dintre cei mai provocatori, *filozofici* și ingenioși creatori de film SF (și nu numai) ai prezentului.

Nu aș vrea să termin această foarte scurtă prezentare fără să amintesc de o mare calitate a serialului – jocul actriței principale, daneza Amanda Collin (Mama noii civilizații umane), al cărei rol are toate șansele să marcheze un moment decisiv în evoluția imaginii androidului în cinema. Controlul extrem de bine dozat al corpului și neutralitatea constantă a vocii sale care o plasează la mijlocul dintre platitudinea monotonă, robotică, a unui Terminator și umanitatea *perfectă* a androizilor lui Philip K. Dick fac specificul unei partituri interpretative excelente. Astfel, am convingerea că, indiferent de evoluția acestui serial, de turnurile narative pe care ni le pregătește următorul sezon, *Crescuți de lupi* ne oferă încă de pe acum, cel puțin, certitudinea unui talent actoricesc pe care, personal, sunt nerăbdător să îl văd în acțiune și cu alte ocazii.

Scanned with OKEN Scanner

Cazul remake-urilor sau de câți psihopați are nevoie cinemaul?

Ce este un remake? Răspunsul este simplu – un film care pornește de la o producție, un material cinematografic dat, pentru a oferi o versiune diferită (sau nu) asupra poveștii-sursă. Câțiva specialiști au vorbit, în acest sens, în funcție de preferințele fiecăruia, de un „sindrom al lui Pierre Menard" ori de un „sindrom al doppelgänger-ului". Mai dificilă este discuția pe marginea justificării sau chiar *eticii* unui astfel de demers, din moment ce un regizor care optează pentru această formulă își asumă din start rolul de creator *secundar*, care ar sta mereu în umbra originalului.

Celelalte întrebări care decurg de aici sunt numeroase, poate mult prea numeroase pentru a avea timpul, răbdarea sau tonele de lecturi necesare pentru a ne amăgi că putem atinge un adevăr absolut. Care este scopul unui remake? Cât de fidel față de materia originară trebuie să fie un film pentru a fi catalogat drept remake? Cât de infidel? Ce vrea să dovedească un remake: calitatea filmului original sau faptul că este un produs imperfect care poate fi ajustat? Dacă filmul original este o capodoperă, oare și remake-ul său va avea același destin? Cui se adresează un remake: unui public deja familiarizat cu filmul-sursă sau unui public mult mai larg? Oare scopul unui remake este sau nu de a-i convinge pe spectatori să se apropie de materialul original? Dacă da, atunci de ce un regizor și-ar asuma rolul unui simplu *promoter*, în loc să exploreze propriile povești? Din lipsă de inspirație? Din certitudinea că poveștile altora sunt mult mai bune decât ale sale? Sau totul este doar de dragul unor eventuale exerciții hermeneutice care să dea apă la moară comparatiștilor? etc., etc. Inevitabil, orice spectator pus în fața unui film

Scanned with OKEN Scanner

de acest gen se confruntă cu astfel de dileme. Și tot la fel de inevitabil asemenea întrebări reușesc mai mereu să împartă în două tabere divergente masele de spectatori, în general, în funcție de afinitatea lor pentru filmul *primar*. Astfel, se ajunge la o altă mare dilemă, poate cea mai importantă dintre toate: trebuie să receptăm un remake având mereu în gând faptul că are la bază un material cinematografic prestabilit sau suntem îndreptățiți să-l considerăm un produs de sine-stătător?

Greu de pus în practică de cele mai multe ori... Mai ales când vorbim despre un remake după un film extrem de popular, cum este cazul lui *Psycho* din 1998 al lui Gus Van Sant, bazat pe clasicul din 1960 semnat de Hitchcock – care a lăsat moștenire o iconografie atât de percutantă, încât chiar și cei care nu l-au văzut (să presupunem că ar mai exista și astfel de spectatori...) pot recunoaște elemente din acesta. Niciun exeget nu a reușit să înțeleagă pe deplin curajul sau nebunia lui Gus Van Sant care *s-a luat la trântă* cu un clasic de asemenea factură, mai ales în momentul în care rezultatul a fost departe de a egala – nici nu se mai pune problema de a depăși – impactul filmului din '60. Asta nu doar din cauza faptului că firul narativ nu mai reprezenta nicio surpriză pentru spectatorii care deja știau următoarea mișcare a personajelor, ci și din motivul că, în ciuda talentului regizorului care a creat memorabilele *Elephant* ori *Good Will Hunting*, Van Sant nu a reușit să găsească acel montaj perfect pentru a exprima teroarea pură *à la hitchcockienne*. Poate cea mai onestă justificare a inițiativei Van Sant este, pur și simplu, aceea de a confirma perfecțiunea inegalabilă a unei formule cinematografice consacrate, în ciuda intervențiilor prin care regizorul încearcă în remake-ul său să-și personalizeze stilul clasicului american ori să *psihologizeze* prea afișat anumite personaje – emblematicele scene ale crimelor, de exemplu, sunt scurtcircuitate de proiecții cvasi-onirice, care nu au un corespondent în *Psycho* din '60. Chiar și o analiză simultană a celor două filme riscă să nu reușească să identifice care este acel ceva care

Scanned with OKEN Scanner

scapă remake-ului, cu atât mai mult cu cât filmul din '98 este, în mare parte, un „shot-for-shot" sau un „frame-for-frame" – o copie cât mai fidelă a originalului, atât la nivel de încadratură, cât și de montaj. În acest sens, producția semnată de Van Sant ar fi, în mod voit și asumat, un exercițiu ratat, un *sacrificiu*, cu scopul de a certifica unicitatea sursei primare. Nu știm sigur dacă asta a crezut încă de la început realizatorul sau a ajuns la această concluzie când era poate prea târziu pentru a da înapoi. Și, totuși, dacă a fost nevoie de un remake nereușit pentru a ne convinge de faptul că un astfel de proiect riscă să se lovească de ceea ce am putea numi *inimitabilul* (în sensul de *intraductibil*, dacă ar fi să găsim un corespondent în sfera literară), atunci poate că *sacrificiul* lui Gus Van Sant nu a fost în zadar.

Când vine vorba de remake-uri „shot-for-shot" este aproape imposibil să nu ne gândim la cele două versiuni ale filmului *Funny Games*. Ce este și mai interesant în acest caz este că ambele filme poartă semnătura aceluiași regizor, Michael Haneke, care alege să refacă la 10 ani distanță după premiera peliculei-șoc din 1997 același film, cu o precizie milimetrică. Marea diferență pare distribuția și limba în care vorbesc personajele – în timp ce *tiparul* original este o producție austriacă și, deci, germanofonă, filmul din 2007 adună nume mari din industria filmului american și britanic: Naomi Watts, Tim Roth, Michael Pitt și Brady Corbet. Din această perspectivă, singura justificare a regizorului austriac ar fi de ordin pur comercial – cea de a oferi filmului său șansa de a ajunge la noi publicuri, în condițiile în care producția din '97 risca să fie destinată doar unei nișe *festivaliere* ori amatoare de experimente cinematografice europene. Dincolo de acest aspect, este greu de identificat vreo intenție artistică mai specială care să diferențieze cele două producții, ambele atingând exigențele unui „deliciu gore" care a șocat prin violența sa până și spectatorii cei mai versați. Tot astfel, calitatea materialului cinematografic face ca orice tentativă de a ierarhiza versiunile acestei

Scanned with OKEN Scanner

incisive critici sociale pe marginea violenței promovate de mass-media să fie extrem de dificilă, dacă nu imposibilă. Haneke devine, astfel, un Pierre Menard al propriei sale opere, reușind performanța de a păstra nealterată forța unui film care a rezistat trecerii dintre secole, fără să-și diminueze impactul.

Nu în ultimul rând, aș vrea să amintesc de unul dintre producțiile cinematografice relativ recente care se plasează oarecum la limita dintre remake și experiment cu iz de fan fiction: *Suspiria*, în regia lui Luca Guadagnino, din 2018, inspirat din celebrul film omonim semnat de Dario Argento în 1977. Îmi este greu să înțeleg dacă decizia lui Guadagnino de a se apropia de clasicul lui Argento a vizat și altceva în afară de admirația sa pentru original sau – de ce nu? – de faptul că amândoi împărtășesc aceeași naționalitate. Asta pentru că Guadagnino este, mai degrabă, un regizor (minunat, de altfel) care excelează prin calitatea dramelor sale, prin modul în care reușește să ipostazieze stările emoționale ale personajelor confruntate cu dificilul proces al asumării totale a propriilor sentimente, și nu neapărat un creator de atmosfere gotice-horror, oricât de *glossy* ar fi ele. Totuși, chiar dacă nu depășește calitatea originalului, ar fi nedrept să afirmăm că producția din 2018 este lipsită de calități. Principala sa problemă este mai degrabă cea că regizorul nu are răbdarea sau resursele necesare pentru a soluționa toate pistele pe care le deschide. Astfel, deși estetismul cadrelor ori munca actorilor – în special cea a Tildei Swinton, una dintre actrițele sale fetiș – merită atenția noastră, tentativa lui Guadagnino de a găsi o legătură între atrocitățile naziste, detaliile biografice ale protagonistei și activitatea școlii de dans nu este pe deplin coagulată pentru a da specificul unui demers coerent. În acest sens, *infidelitatea* regizorului care câștigase atenția marelui public prin *Call Me by Your Name* cu un an înainte, în 2017, în raport cu filmul lui Dario Argento, manifestată nu doar nivelul imaginii, ci și la consistența narativă a acestui (pseudo)remake, merită atenția noastră numai

Scanned with OKEN Scanner

în măsura în care vrem să înțelegem că a *reface* un film poate însemna mai mult decât a-l *imita* sau *copia*. Chiar și cu riscul de a descoperi că originalul este mult mai rezistent la astfel de tentative decât am fi crezut...

Scanned with OKEN Scanner

Servitoarea, motelul și cuibul de cuci. Serialele fanfiction

S-a vorbit destul de mult despre tentativele din cinematografia contemporană de a depăși arhetipurile rigide propuse în lupta între Bine și Rău – fie că ne referim la animații sau filme, la adaptări ale basmelor sau la experimente inspirate din universul comics-urilor. De aici rezultă o tendință a realizatorilor de a umaniza antagoniștii consacrați, de a estompa granițele destul de stridente între reprezentanții celor două tabere aflate în conflict, reprezentanți care acționează în baza unui fel de determinism pe cât de implacabil, pe atât de inexplicabil. Rezultatul acestor tentative s-a bazat, astfel, pe exerciții de psihologizare a personajelor, care pornesc de la detalii biografice relevante în alegerile lor ulterioare. Ca o consecință, aplecarea personajelor înspre Bine sau Rău nu mai este percepută ca un fel de predispoziție *genetică*; ele nu mai sunt doar niște instrumente lipsite de discernământ care acționează dintr-o inerție cu origini necunoscute, ci devin identități autonome ale căror alegeri sunt definite de mecanisme emoționale mult mai subtile.

Multe dintre aceste personaje încadrate în tiparul *villain*-ului și-au găsit, astfel, justificările în proiecte cinematografice de tip prequel/ sequel a căror substanță narativă a funcționat deseori după principiile unor experimente *fanfiction*. În paranteză fie spus, fanfiction-ul este un termen folosit pentru a defini operele literare care completează povestea unor personaje îndrăgite prin povești adiacente ce preced sau succed evenimentele unei cărți-sursă; aceste opere sunt semnate de fani, care încalcă sau nu aspectele legate de copyright, având deseori o circulație restrânsă. Deși această categorie de literatură este considerată,

Scanned with OKEN Scanner

în majoritatea cazurilor, minoră, destinată doar unui public de nișă pentru care pasiunea pentru personajele principale prevalează calitatea scriiturii, anumite opere fanfiction și-au depășit *condiția*, înscriindu-se în canoanele epocii lor. Un astfel de caz fericit este *Întinsa mare a Sargaselor* de Jean Rhys care are la bază romanul *Jane Eyre* al lui Charlotte Brontë.

Revenind la dimensiunea cinematografică a acestor experimente, putem observa o preocupare crescândă în această direcție, manifestată de realizatorii de seriale sau de miniserii mai ales, care, inspirându-se din opere literare/ cinematografice consacrate, recurg la reinterpretări tot mai nonconformiste ale nucleului narativ de bază. Multe dintre aceste proiecte se dovedesc destul de ofertante, însă deseori riscă să bifeze acea nescrisă „lege a celui de-al treilea sezon", și anume că forța narativă a proiectului tinde să sufere în acest punct un declin major, din moment ce primele sezoane concentrează cea mai importantă parte a poveștii. De astfel de destine nefericite suferă câteodată chiar și miniseriile ai căror realizatori nu sunt suficient de inspirați pentru a găsi cele mai reușite – a nu se înțelege convenabile! – finaluri. Un exemplu care îmi vine în minte este reinterpretarea din 2020 a romanului semnat de Bram Stoker, *Dracula*, creat de Mark Gatiss și Steven Moffat, miniserie-triptic care, în ciuda muncii lăudabile a actorilor principali (Claes Bang și Dolly Wells) și a esteticii gore care condensează atmosfera gotică a primului – și celui mai reușit – episod, adoptă un final moralizator-romantic ce abundă în clișee. În timp ce primele două episoade marchează o variațiune destul de inteligentă pe marginea firului narativ trasat de autorul irlandez, rezonând armonios în subtext cu versiunea din 1992 a lui Coppola, partea finală reușește cu brio să dezamăgească prin superficialitatea turnurilor bruște de situație care nu mai păstrează nimic din aura macabră a incipitului.

Totuși, nu consider că scăderea în intensitate a forței narative pe parcursul derulării evenimentelor sau soluțiile riscante la care recurg realizatorii ar trebui

Scanned with OKEN Scanner

să anuleze total calitățile acestor experimente. Astfel, vreau să îmi îndrept atenția asupra a trei proiecte de acest gen care, la rândul lor, deși de la un anumit punct promit niște *derapaje* narative mai mult sau mai puțin deranjante, au în anatomia lor niște aspecte care merită atenția noastră.

Primul caz, plasat oarecum la limita dintre ecranizare fidelă și fanfiction, îl reprezintă *The Handmaid's Tale* (început în 2017, al cincilea sezon fiind lansat în 2022), creat de Bruce Miller, bazat pe romanul omonim semnat de Margaret Atwood. Cât timp primul sezon este mai mult decât o adaptare *cuminte* pentru ecran a romanului, reușind chiar să aducă noi nuanțe psihologice unor personaje destul de ignorate în paginile cărții – fapt explicabil din cauza limitelor impuse de perspectiva subiectivă aleasă de autoarea canadiană –, continuarea propune mize destul de ofertante care aprofundează materia narativă inițială. Chiar dacă scenariul sezoanelor care îl succed pe primul ies de sub incidența evenimentelor surprinse în roman, derularea poveștii se bucură de acordul lui Margaret Atwood însăși care, în lumina apariției sequel-ului romanesc *The Testaments*, a avut grijă să *canalizeze* desfășurarea episodică înspre deznodământul dorit. Evident, această prestabilire, nu salvează întotdeauna serialul de la formule cinematografice destul de *americănești*, chiar dacă, per ansamblu, proiectul lui Bruce Miller este, totuși, o reușită. Astfel, pornind de la datele unui roman extraordinar – poate cea mai recentă mare distopie a literaturii universale –, creatorii reușesc să confere proiectului o organicitate bine gândită, o concretețe vizuală impresionantă și un montaj bine dozat, toate acestea susținute de un joc actoricesc excelent (Elisabeth Moss și Yvonne Strahovski, în special).

Cazul acestui serial este, însă, destul de special, din moment ce factorul de decizie a romancierului are o pondere în ecuația de ansamblu a proiectului care, astfel, bifează și nu prea exigențele unui fanfiction veritabil. Prin urmare, cea mai mare provocare le este

Scanned with OKEN Scanner

adresată acelor proiecte care, fără să fie influențate de „intenții ale autorului", își asumă total responsabilitatea pentru deciziile luate la nivelul constructului narativ-cinematografic. Un exemplu relevant este *Bates Motel* (2013-2017, însumând 5 sezoane), creat de Anthony Cipriano, Carlton Cuse și Kerry Ehrin, care propune un prequel modernizat al celebrului *Psycho* semnat de Alfred Hitchcock, film inspirat din romanul omonim semnat de Robert Bloch. Avându-i ca protagoniști pe (post)adolescentul Norman Bates (interpretat de Freddie Highmore) și mama sa, „a boy's best friend..." (excelent interpretată de Vera Farmiga), serialul are oarecum ca miză principală *justificarea* actelor inumane comise câțiva ani mai târziu de Bates care, în acest angrenaj, devine o victimă a unui mediu social și domestic ostil. Această miză nu se oprește, însă, doar la nivelul personajului masculin, propunând, de fapt, un domino catastrofal unde personajul mamei devine, la rândul său, o persoană al cărei comportament despotic, punctat totuși de episoade de un umanism dezarmant, este explicabil în lumina numeroaselor abuzuri ale unui soț agresiv. Urmăriți neîncetat de iminența unui dezastru, de spectrul universului creat de Hitchcock, spectatorii plonjează în intimitatea unei relații maladive care, chiar dacă evoluează pe fundalul unor noduri narative desprinse dintr-un *policier* modern, detaliază subtilități psihologice relevante pentru înțelegerea acțiunilor ulterioare ale personajelor. Fără să fie mereu o reușită la nivelul turnurilor de situație care mută accentul de pe relația mamă-fiu pe situații exterioare mai mult sau mai puțin reușite prin soluțiile propuse, serialul se bucură de două partituri interpretative bine orchestrate care fac dilema inițială și mai greu de depășit: este Norman Bates doar un criminal sau victima unui mediu ori a unei societăți care a ignorat strigătele sale mute după ajutor?

Aceeași *politică* a umanizării *villain*-ului, conferindu-i un background biografic suficient de traumatic pentru a-i justifica maliția, maliție care,

Scanned with OKEN Scanner

de altfel, l-a și făcut celebru, este pusă în practică și de foarte recentul *Ratched* (primul și, momentan, singurul sezon fiind lansat în acest an), creat de Evan Romansky și Ryan Murphy. Serialul reconstituie trecutul personajului Mildred Ratched creat de Ken Kesey în *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, roman ecranizat în 1975 de Miloš Forman. Departe de a se înscrie în parametrii unei drame psihologice de un realism frust, producția din 2020 impresionează prin calitatea cinematografiei sale, a imaginilor pastelat-stridente și prin dinamismul său hitchcockian ce amintește de suspansul narativ, alertețea coloanei sonore și simbolismul cromatic al unui film precum *Vertigo*. Acest prequel devine un thriller *camp* cu accente gore bucurându-se nu doar de o atenție specială la nivelul încadraturii, de o impecabilă simetrie fotografică, de detalii scenografice și vestimentare luxuriante, ci și de o partitură ofertantă de care Sarah Paulson se achită cu profesionalism. Deși nu toate personajele conving prin motivațiile lor, iar firul narativ promite prin ultimul episod al sezonului să depășească cu mult limita de *bun simț* al unui thriller ce se dorește spectaculos cu orice preț, personajul lui Mildred Ratched oferă aici un portret provocator, în acord cu exigențele psihologice ale protagonistei lui Ken Kesey. Se trasează, astfel, destinul unei femei abuzate, marcate de experiența traumatică a unor familii adoptive monstruoase și de coșmarul frontului celui de-Al Doilea Război Mondial unde, în calitate de soră medicală, avea să devină un înger al morții. Aceste date biografice se desfășoară în voie pe fundalul unei clinici pentru bolnavi mintal unde se încearcă cele mai revoluționare metode de trepanații ori lobotomii. Pe cât de sângeros, pe atât de magnetic la nivel cinematografic-compozițional, *Ratched* este un fanfiction prequel care, dincolo de miza biografică a protagonistei, oarecum exultă în propriile stridențe narative și care, ca în majoritatea cazurilor, fie place, fie displace profund.

Scanned with OKEN Scanner

Nu aș vrea să închei acest text înainte de a mai face o scurtă precizare importantă care diferențiază aceste experimente cinematografice de *corespondentele* lor literare de tip fanfiction. Și anume: spre deosebire de cărțile de acest gen care au mai mereu un impact redus și o circulație pe măsură, fiind destinate doar grupurilor izolate de fani, proiectele cinematografice se bucură de o mai mare autonomie, ceea ce le conferă și calitatea de a fi savurate chiar și de spectatorii nefamiliarizați sau deloc impresionați de referentul originar. Totuși, departe de a fi obligatoriu niște experimente total fidele premiselor narative, estetice ori generice impuse de substanța epică de bază, astfel de prequel-uri/ sequel-uri trebuie înțelese nu neapărat ca niște elogii aduse unor opere îndrăgite, ci eventual ca o altă dovadă a faptului că literatura și cinematografia își pot găsi mereu noi pretexte pentru a se reinventa.

Scanned with OKEN Scanner

Ruben Brandt și arta de a fura artă

Un psihoterapeut specializat în terapia prin artă suferă de coșmaruri diurne în care personaje desprinse din tablouri celebre încearcă să îl omoare. O fostă acrobată profesionistă cedează impulsurilor sale de cleptomanie, furând exponate din marile muzee ale lumii. Un hoț bidimensional, fiu al unei mame tridimensionale și al unui tată unidimensional, încearcă să-și învingă poftele ilegale. Același lucru este valabil și pentru un spărgător profesionist cu trei ochi, specialist în IT, precum și pentru partenerul său impozant, asemenea unei statui realizate de Rodin. La toate acestea se mai adaugă un detectiv tânăr și ambițios, plus niște relații familiale complicate, dominate de tați freudieni care utilizează mesaje subliminale pentru a modela caracterul propriilor progenituri.

Acestea sunt doar câteva dintre ingredientele producției maghiare *Ruben Brandt, Collector* (2018), cu siguranță una dintre cele mai ambițioase animații ale ultimului deceniu. Total conștient de versatilitatea și sugestivitatea discursului pictural, regizorul Milorad Krstic, el însuși practicând pictura încă din copilărie, debutează la 66 de ani cu această animație experimentală, cu iz de thriller suprarealist, asemenea unei călătorii contracronometru prin marile muzee și galerii ale lumii. Deși diferit ca structură narativă și vizuală, proiectul regizorului maghiar vine oarecum în continuarea unor alte inițiative alimentate din patrimoniul picturii universale, precum celebrul *Loving Vincent* din 2017, care au încercat să creeze din amprenta stilistică a unui singur creator mecanismul central de coagulare a materiei imagistice. Totuși, Milorad Krstic nu privilegiază în proiectul său supremația unei viziuni artistice singulare, încercând mai degrabă să celebreze

Scanned with OKEN Scanner

diversitatea formelor și formulelor picturale surprinse în multiplele lor metamorfoze de-a lungul istoriei. Cu alte cuvinte, animația maghiară poate fi privită ca un scurt tratat despre mutațiile artei figurative, integrând organic în aceeași substanță cinematografică opere semnate de Botticelli, Velásquez, Vermeer, Manet, Matisse, precum și de Chagall, Dix, Klee, Picasso, Warhol etc., toate acestea recalibrate, în general, printr-o perspectivă cubistă omogenizatoare.

Dincolo de aceste observații, producția maghiară poate fi privită, deopotrivă, ca un elogiu adus unora dintre cei mai reprezentativi creatori de film ai lumii. Astfel, Milorad Krstic strecoară în multe dintre secvențele animației trimiteri la Coppola, Truffaut ori Lynch, alerteța acțiunii cochetează cu *spectaculozitatea* unor filme de tipul *Ocean's* sau *Misiune imposibilă*, siluetele *diforme* ce populează acest universul ficțional par inspirate din *Total Recall* ori din bizareria personajelor lui Terry Gilliam, în timp ce unul dintre protagoniști își servește mereu băutura cu bucăți de gheață care imită în miniatură silueta lui Alfred Hitchcock. În același fel, intenția de a esențializa într-o singură animație aventura artei figurative de-a lungul timpului este completată de o coloană sonoră la fel de *generoasă*, aleasă, orchestrată sau scrisă excelent de compozitorul de origine română Tibor Cári, ce aduce la un loc fragmente din Mozart, Umebayashi, muzică tehno, muzică tribală sau reinterpretări vintage din Britney Spears ori Radiohead.

Această multitudine intimidantă de referințe culturale strecurate într-o manieră mai mult sau mai puțin evidentă de-a lungul întregii animații devine în sine o miză prioritară care depășește pretextul clasicei – și nu neapărat ineditei – vânători a unei bande de infractori. De fapt, Milorad Krstic face din *exces* principiul ordonator al desfășurării imagistice, dar asta fără a lăsa impresia unui preaplin indigest. Regizorul maghiar satisface, deopotrivă, *orgoliile* unor spectatori inițiați, pentru care un film de calitate este, înainte de orice, un stimulent intelectual, precum și cel al unor privitori care preferă

Scanned with OKEN Scanner

o receptare lejeră, lăsându-se conduși doar de alertețea acțiunii cu tentă detectivistică. Cu alte cuvinte, Milorad Krstic creează în paralel un alt fir narativ, ce urmează logica înlănțuirii imaginilor inspirate din mari capodopere ale picturii, total – sau doar aparent? – independent de miza concretă a *fugii după făptaș*. Ceea ce unii dintre spectatorii *mai comozi* pot percepe ca ostentație, ca manieră prin care regizorul își împinge afinitățile artistice înspre o *paradă* intelectuală, alții o pot înțelege ca pe o provocare de a identifica referințele ascunse în spatele imaginii și, nu în ultimul rând, ca pe o cheie de lectură adiacentă ce organizează din culise materia cinematografică a animației. Elitismul acestei animații ni se oferă, deci, ca *opțiune*, nu ca o *exigență*; ochiul privitorului este liber să-și decupeze propria poveste. Tocmai de aceea *Ruben Brandt, Collector* face parte din acel tip de experimente care, indiferent de așteptările spectatorului, oferă o paletă variată de receptare, lăsându-se descoperit și aprofundat treptat, cu fiecare nouă (re)vizionare. Iar asta este deja una dintre trăsăturile filmelor de calitate, nu?

Scanned with OKEN Scanner

Biblia și iPhone-ul

„Biblia nu trebuie să fie ca un iPhone", pentru că asta ar însemna că ar putea fi detronată oricând de o variantă upgradată. Astfel, raportul cu scriptura, care *trebuie* să-și păstreze form(ul)a originală, devine o problematică de ordin strict personal, în funcție de nevoile fiecăruia. Iar orice încercare de a invoca iluzia unei comuniuni sub semnul unul decalog rigid devine un act de credulitate. Serialul-sequel *The New Pope* (2020) se concentrează, în mare, pe acest punct nevralgic, continuându-și formula narativă *obraznică* și *revoltătoare* impusă de precedentul *The Young Pope* (2016). În consecință, intrigile și păcatele ce se ascund în inima Vaticanului contemporan devin din ce în ce mai arborescente, șocând sensibilitățile de modă veche cu amplele sale pasaje exuberante ori decadente, ornate cu lumini de stroboscop și muzică tehno cu tușe tribale. Într-adevăr, contrastele stridente între aparențele generale cu privire la universul papalității și imaginea cinematografică devin o marcă înregistrată a creatorului Paolo Sorrentino a cărei naturalețe induce faptul că asistăm, de fapt, la o portretizare cât se poate de autentică a acestui *clan*. Nu folosesc un astfel de termen într-o manieră pur întâmplătoare, întrucât structurile ierarhice surprinse de regizorul italian respectă deseori aceleași exigențe și cutume specifice unei familii mafiote în care jocurile de putere sunt alimentate de șantaje, amenințări sau de strategii politice minuțios gândite.

Apropo de acest aspect – într-un interviu, Martin Scorsese mărturisea că locul în care a copilărit oferea tinerilor două posibilități: fie să devină preoți, fie să devină gangsteri. Puțini reușeau să devină ambele. Ei bine, cardinalii și papii surprinși de Paolo Sorrentino bifează, în majoritatea lor, acest caz. Totuși, spectatorul nu asistă la vendete sângeroase imaginate de un

Scanned with OKEN Scanner

scriitor de tipul lui Mario Puzo. *Carnagiile* sunt înlocuite aici cu acte de *dezmăț* ce surprind, printr-un filtru glossy-baroc, high-life-ul catolic într-o imagine luxuriantă în care coexistă elemente de artă renascentistă și detalii desprinse din extravaganța consumeristă. Tot astfel, mizerabilismul creștin este încadrat de blițurile paparazzilor dornici să afle secretele murdare din spatele fețelor bisericești. Această disonanță fascinantă ce amintește de tranziția bruscă dinspre ambianța corală înspre strigătele orgiastice – începutul filmului *La Grande Bellezza* – par să își extragă substanța din aceeași materie imagistică utilizată de artiști precum David LaChapelle. În cazul lui Sorrentino – iar asta nu mai este un secret –, aceste trăsături vin și ca o continuare a admirației sale pentru Federico Fellini care, de asemenea, este adeptul unei estetici cinematografice la mijlocul dintre rafinament și exces, trasând pe deasupra lumii avide de celebritate traseul disperat al unui protagonist aflat în căutarea unei epifanii veritabile. De altfel, *La Grande Bellezza* este o *replică* impecabil executată a celebrului *Otto e mezzo*. Dar, revenind la serialul din 2019, în ciuda preaplinului consumerist ce dă consistență acestui bâlci al deșertăciunilor, lucrurile nu sunt întotdeauna împinse de regizor într-o zonă extremă, care să reducă personajele la niște tipologii liniare. Poate acesta este cel mai incomod aspect, din moment ce serialul forțează spectatorul să renunțe la șabloanele rigide de tipul înger-diavol/ sfânt-păcătos inspirate de mentalitatea medievală. Astfel, setea de putere a personajelor este mai mereu *umbrită* de acte de bunătate; binele nu poate fi realizat decât în urma unei sistematici călcări peste cadavre. În același fel, admirația pentru noii trimiși pe pământ ai lui Dumnezeu devine un act mediatizat ce provoacă isterii generale, transformând arhaicul raport dintre sfânt și ucenic într-unul de tipul rockstar-fan.

De fapt, noul Mesia nu va fi tâmplar. Cel mai probabil, va fi un cântăreț multipremiat, familiarizat cu cele mai noi gadgeturi, care va face băi de mulțime, oferind

Scanned with OKEN Scanner

autografe, în timp ce profilul său de Instagram va aduna un număr record de followeri. Tot astfel, viitorii apostoli vor fi înlocuiți de groupies sau huligani care vor scrie un nou testament direct pe wall-ul propriilor pagini de Facebook. Marea întrebare e dacă acest nou testament va fi scris cu ajutorul unui iPhone.

Scanned with OKEN Scanner

Despre daimoni și alți demoni

Cu sau fără voia cuiva anume, trebuie să admitem că Biserica este poate una dintre cele mai eficiente instituții în promovarea unui anumit gen de literatură. Evident, nu mă refer la actul promovării în sine, ci, dimpotrivă, la mecanismul antireclamei. Lezate de „erezii" literare, fețele bisericești de multe ori transformă anumite volume în adevărate fenomene editoriale. Mai mult ca sigur, mulți dintre dumneavoastră se vor gândi instantaneu la *Codul lui da Vinci*, însă, fără a discuta calitatea literară, îndelung combătută de critică, a acestui roman, trebuie să spunem că din această categorie fac parte și nume mari ale scenei literare, precum laureatul Nobel José Saramago cu ale sale *Evanghelia după Isus Cristos* și *Cain*.

Deși, aparent, astfel de „anateme" (mai mult sau mai puțin justificate în contextul neînțelegerii adecvate a procesului de ficționalizare a unui referent *scriptural*) par a fi apanajul literaturii destinate publicului matur, nici literatura pentru copii / public tânăr nu a scăpat de astfel de critici virulente. Mă refer aici, printre multe alte exemple, la cazul trilogiei *Materiile întunecate* (cele trei volume fiind publicate între 1995 și 2000), semnată de Philip Pullman, care i-a adus autorului deopotrivă apelative de genul „autor care otrăvește sufletele creștinilor" sau „cel mai periculos scriitor britanic", dar și câteva dintre cele mai importante medalii și distincții literare.

Fără a încerca acum să discut despre importanța sau calitățile literaturii pentru copii care, asemenea benzii desenate, riscă de multe ori să fie considerată un gen inferior *marii* literaturi, destinate publicului adult, trilogia lui Philip Pullman marchează una dintre performanțele incontestabile ale ultimelor decenii.

Scanned with OKEN Scanner

Contrar tuturor invectivelor emanate de către *apărătorii* creștinismului, romanele scriitorului britanic reprezintă o extraordinară metaforă a luptei împotriva dogmelor. Este o trilogie despre esența pură a spiritualității, într-un spațiu în care sufletele iau formă de animal, pentru a deveni adevărați ghizi ai oamenilor în descoperirea de sine. Simbioza emoțională între om și propriul *daimon* e de natură sacră, ca și legăturile totemice. Pullman utilizează termenul *daimon* pentru a defini aceste întrupări animaliere ale spiritului uman, aflate în directă legătură cu sensibilitatea, emoțiile, dar și cu experiența de viață a fiecăruia. Într-o lume unde Biserica devine o instituție care reinstaurează totalitarismul, proiecțiile daimonice devin punctul de plecare a unei aventuri demne de proporțiile cosmice ale marilor epopei ori ale imaginației miltoniene. De altfel, *Paradise Lost* a fost una dintre sursele de inspirație ale romanului (atât titlul, cât și multe dintre tematici sunt preluate din poemul lui John Milton), luându-ne chiar după mărturisirea lui Pullman.

Nu vreau să intru foarte mult în detaliile narațiunii, nici să vorbesc doar despre semnificațiile numeroase ale acestei trilogii care, de exemplu, pentru unii cititori, ascunde o frumoasă interpretare a teoriei jungiene privitoare la *animus* și *anima*, în timp ce pentru alții poate să sintetizeze o reglare de conturi cu unele percepții destul de rigide ale spiritualității creștine. Mă refer aici la idei care au născut multe dispute, cum ar fi că animalele nu au suflet sau că religia creștină (alături de dogmele care îi conferă cadrul instituțional) reprezintă singura cale spre purificare.

Aș vrea, totuși, să insist asupra faptului că, în ciuda celor douăzeci de ani care au trecut de la apariția ultimului volum al trilogiei, interesul pentru aceste romane continuă încă să alimenteze reacții, dintre care cea mai reușită avea să se concretizeze în serialul omonim (*His Dark Materials*) care, spre deosebire de precedenta ecranizare *The Golden Compass* din 2007 (ce îi avea în distribuție pe Nicole Kidman, Daniel Craig și Eva Green), își

Scanned with OKEN Scanner

propune să fie un proiect mult mai ambițios, consistent și, nu în ultimul rând, fidel scrierilor lui Pullman. Fără a nega calitățile actoricești evidente ale starurilor americane (în ciuda superficialității cu care scenariștii atacă firul narativ, fără a împinge totul înspre o zonă care ar putea leza prea mult *sensibilitatea* creștină), serialul al cărui prim sezon a fost lansat în noiembrie 2019 excelează nu doar printr-o interpretare „britanică" autentică, ci și printr-o imagine atractivă și dinamică. Filmul sintetizează o atmosferă specială în spatele căreia se ascunde austeritatea și teroarea inchizitorială pe care autorul o invocă în subtextul cărților sale.

Departe de a bifa exigențele unui public foarte selectiv pasionat fie de *fantasy*, fie de filme *young adult*, primul sezon al acestui serial păstrează nealterată multitudinea de semnificații și chei de lectură a textului original, refuzând să apeleze la artificii mai mult sau mai puțin emfatice pentru a ține cu orice preț spectatorul cu sufletul la gură. Respectul pentru referentul literar original combinat cu vizionarismul unui regizor și unui scenarist atent la nuanțele și semnificațiile ascunse ale textului definește, astfel, mecanismul central al unuia dintre cele mai interesante seriale pe care îl recomand oricui, fie ca pe o invitație adresată amatorilor genului, fie ca pe o provocare lansată celor care încă mai cred că literatura și cinematografia (catalogată destul de impropriu) *pentru copii* nu poate impresiona și stimula un cititor/ spectator matur.

Scanned with OKEN Scanner

Malmkrog. Ofensele frumuseții oratorice

Anumite filme se lasă greu descoperite. Se dezvăluie cu lentoare, cu o curgere evenimențială *vâscoasă*, imploziv și cer de la spectator răbdare, amăgindu-i cu doza de adrenalină a unei turnuri imprevizibile. De asemenea, în cazul anumitor filme convenția spațio-temporală ori configurațiile psihologice ale personajelor servesc ca pretext nu pentru o acțiune elaborată, ci pentru lungi tirade aforistice în care personajul central este, de fapt, limbajul însuși. Un astfel de film este *Malmkrog* – coproducție între Romania, Serbia, Elveția, Suedia, Bosnia și Macedonia ce poartă semnătura lui Cristi Puiu – un film pe care, în lumina receptării sale critice, îl poți aprecia cu aceeași convingere cu care îl poți respinge. Pentru că *Malmkrog* este un film care nu se lasă descoperit oricui și cumva exultă cu superbie în propriul său *elitism*. Însă, odată cele aproape 3 ore și jumătate parcurse, senzația pe care o poți simți este similară cu acea satisfacție pe care o încerci atunci când tocmai ai reușit să termini de citit *Ulise*.

Diferit din multe puncte de vedere de precedentele lungmetraje ale cineastului român, *Sieranevada*, *Moartea domnului Lăzărescu* & Co., *Malmkrog* – denumirea germană a satului Mălâncrav din Sibiu, locul unde se desfășoară evenimentele – prezintă o zi din viața unor aristocrați de la final de secol XIX/ început de secol XX care, în așteptarea Noului An, își umplu timpul cu discuții pe marginea Binelui și Răului, într-un continuu joc de scrimă sintactică și ideologică. Acest material discursiv, care, prin caracterul său poate prea *oratoric* și prea puțin *dinamic*, a marcat pentru mulți spectatori – și chiar și critici – *piatra de încercare* a filmului, are la bază *Povestirea despre Antichrist* a teologului de secol XIX Vladimir Soloviov,

Scanned with OKEN Scanner

carte compusă din trei *convorbiri* scrise sub forma unui text dramatic. În ciuda acestui aspect *teatral* pe care, de altfel, se bazează și tipologiile cuprinse de scenariul lui Cristi Puiu, este greu de identificat la nivelul constructului cinematografic un conflict dramatic sau o progresie sesizabilă din punctul de vedere al acțiunii. Practic, Cristi Puiu topește în substanța dialogică a celor cinci personaje toate etapele unei desfășurări evenimențiale convenționale, *încremenind* protagoniștii în fervoarea propriilor discursuri despre valențele înșelătoare ale moralității. Pe cât de statici sunt actorii în veștmintele personajelor, pe atât de tumultuoase le sunt intervențiile textuale. (Anti)climaxurile narative sunt înlocuite cu acrobații sintactice – totul se transformă într-un *film de limbaj* în care rolul spectatorului nu este cel de a sonda nuanțele unei înlănțuiri secvențiale epice, ci de a ingurgita o cantitate considerabilă de intervenții filozofice, de calambururi maraton, de confruntări retorice ori de monoloage-eseu ce problematizează religia, empatia, spiritualitatea sau inutilitatea acestora.

Toată această materie textuală în străfundurile căreia recunoaștem esențe discursive dostoievskiene este susținută de un înveliș imagistic de epocă orchestrat cu o precizie scenografică impresionantă. De altfel, poate cea mai frapantă distincție pe care spectatorul o va remarca între acest film și celelalte lungmetraje ale lui Cristi Puiu constă în picturalitatea solemnă a acestor ample cadre statice care surprind rafinamentul *butaforic* al unei aristocrații apuse, convenție estetică aflată într-o totală antinomie cu *mizerabilismul* frust ori cu dinamismul și realismul isteric al proiectelor sale precedente. În absența unei afinități prestabilite a privitorului cu mizele discursive propuse, *Malmkrog* rămâne, totuși, un film surprinzător prin acuratețea detaliului cotidian ce animă normalitatea unei epoci sensibile la clivajele ideologice premergătoare marilor revolte și conflagrații. Tot astfel, intermezzo-urile care frâng torentul discursiv animat de aerul greu al acestei ierni rău-prevestitoare sunt umplute de ritualurile

Scanned with OKEN Scanner

domestice ale servitorilor, de gesturi, priviri și tăceri sugestive a căror coerență, de asemenea, nu servește ca suport al unui mecanism epic, ci ca fundal ce ancorează și mai mult filmul într-o autenticitate desprinsă din paginile unui roman balzacian – sau tolstoian, pentru a rămâne în parametrii textuali impuși.

Vorbind despre *Malmkrog*, anumiți cronicari au afirmat – mai în glumă, mai în serios – că este un film în fața căruia trebuie să ne menajăm, în sensul că, pentru a încerca să se bucure de el, spectatorul are nevoie de un fotoliu confortabil și, eventual, de luxul de a pune pauză, pentru a-și lua notițe ori pentru a se deconecta temporar, schimbând canalul ori oferindu-și un timp pentru a fuma o țigară. Într-adevăr, este greu de contrazis o astfel de afirmație, mai ales când spectatorul se confruntă cu *handicapul* de a nu fi familiarizat în avans sau de a nu rezona cu temele lansate de personaje sau de a nu rezona nici măcar cu sonoritățile limbii franceze care servește ca teren de luptă. La fel de greu de combătut sunt și părerile celor care resping acest film din cauza modului în care regizorul ar încerca *să facă paradă* de cunoștințele sale.

Și totuși, oferind, atât filmului, cât și nouă, răgazul necesar, vom observa că *Malmkrog* (re)deschide, în ciuda depărtării temporale a spațiului pe care îl evocă, niște paliere discursive de o actualitate incomodă. Marea provocare lansată spectatorului nu este cea de a percepe la un nivel pur conceptual, abstract, mentalitatea unei perioade care mai trăiește doar în cărțile de istorie ori de literatură clasică, ci de a identifica o serie de corespondențe care ne leagă prezentul de această iarnă spirituală al cărui aer devine din ce în ce mai irespirabil. Întrebarea ar fi ce mai rămâne din acest film dacă nu vrem să facem acest efort – poate doar munca admirabilă a actorilor, farmecul rece, *princiar* al imaginii, frumusețea incontestabilă a decorurilor ori a regiei, premiate, de altfel, în cadrul Festivalului de film de la Berlin. Și poate doar acestea ar fi suficiente pentru a crede că *Malmkrog* este, dincolo de orice acuză, unul

Scanned with OKEN Scanner

dintre cele mai surprinzătoare filme ale cinemaului românesc recent și unul din cele mai inteligente și *estetice* filme europene ale ultimilor ani.

Scanned with OKEN Scanner

Literatură

Scanned with OKEN Scanner

Limbajul – o nouă formă de melancolie

Depășind dimensiunea domestică a unei poezii hipersenzitive, ușor edulcorată de inflexiunile sale onirice, cea mai recentă carte a Adelei Greceanu – *Și cuvintele sunt o provincie* (Cartea Românească, 2014) – reprezintă, fără îndoială, unul dintre cele mai discutate și apreciate experimente poetice din ultimii ani. Dincolo de aspectul insolit pe care acest nou volum îl poate iradia, pus laolaltă cu produsele principalelor direcții poetice de actualitate din spațiul autohton, viziunea Adelei Greceanu se fundamentează pe un concept de import nordic, viziune a cărei profunzime este comparabilă, în prezent, poate doar cu cea din *Nordul e o stare de spirit* semnat de Gabi Eftimie. Nu întâmplător, sentimentul de complementaritate pe care îl simți în momentul unei lecturi paralele a volumului Adelei Greceanu și a textelor lui Kristofer Flensmarck – poetul suedez pe care, de altfel, autoarea română însăși l-a tradus în paginile antologiei *Colonia poetică* (Casa de Editură Max Blecher, 2011) – devine din ce în ce mai acut.

Evitând să trasăm o schiță atotcuprinzătoare a esteticii suedeze care a amprentat mai mult sau mai puțin câteva dintre cele mai experimentale volume de poezie ale anilor recenți, o direcție principală pe care Adela Greceanu o adoptă aici constă tocmai în problematizarea capacității limbajului de a reflecta umanul, denunțând procesul degenerativ al unui autism universal. Mai precis, miza poetică a unui astfel de volum nu se mai dă în raport cu substraturile cele mai absconse ale semnificației, ci, paradoxal (?), la suprafața cuvintelor, în coaja *superficială* a învelișului sonor, în inflexiunile aparent inutile ale semnificantului. Totul devine formă, imitând, asemenea partiturilor lui

Scanned with OKEN Scanner

Arvo Pärt, geometria perfectă a unui cristal de gheață. Astfel, chiar din poezia lui Kristofer Flensmarck aflăm că „limbajul e insuportabil", schițând premisele unei revolte a organicului ce anunță o apocalipsă. De fapt, noua apocalipsă, noua criză se dă aici chiar în nucleul subtil al cuvântului, care nu mai este un instrument de sondare, de ierarhizare a unui cosmos intern ori de exhibare a unei autenticități intrinseci, ci un simplu vehicul prin care umanul se străduiește să capete concretețe. De altfel, încă din primele pagini ale cărții Adelei Greceanu, ni se spune că „Dacă m-ar privi cineva din spate,/ cum stau acum la fereastră/ și mi-ar vedea coama brună/ atârnând pe spinarea de femeie sau de fetiță, s-ar putea gândi:/ *Iată imaginea singurătății!*/ Și, într-o oarecare măsură, ar avea dreptate./ Dar numai până când cuvântul lui,/ «singurătate»,/ s-ar întâlni cu cuvântul meu,/ «provincială»./ Atunci aș începe să am dreptate." (*Provincialii*). Cuvântul pare a fi folosit dintr-o inerție, în baza unei formule canonice, strict convenționale, ci nu din necesitatea definirii unui complex propriu intimității. În absența unui substitut valid, cuvântul rămâne singura opțiune de expresie care vine să amendeze inexistența unui mecanism superior de interconexiune a identităților: „Ceilalți, dacă vor să spună «munte»,/ sunt în stare să scrie un roman./ Sau pur și simplu/ să te privească într-un anume fel/ și asta să însemne «munte»." (*Adila*). Cuvântul nu mai este un construct *organic*, inerent biologicului, ci se reîntoarce la stadiul de artificiu, fundamentat pe o jonglare semantică strict arbitrară. Iubirea „chirurgicală" pe care o amintește Flensmarck, precum și „*melancolia faptului de a fi deschis*" rezonează stins, ca nostalgia unui supraviețuitor al bombardamentelor nucleare, în straturile de adâncime ale volumului poetei române. În ciuda oricăror tentative de schițare a unui mecanism cotidian care să dea o consistență ideii de umanitate (așa cum se întâmplă în poemul *Mariana*), apropierea de celălalt este echivalentă, în viziunea Adelei Greceanu, cu ciocnirea sterilă a unor corpusuri lexicale imprecise,

Scanned with OKEN Scanner

profanate, seci. În acest sens, verbele de tipul „a spune", „a vorbi", „a zice", „a povesti" revin obsesiv în cartea poetei române, dar abia la finalul volumului (poemul *Vestitorul primăverii*), acestea își trădează cinismul, confirmând instaurarea unui autism degenerativ care înstăpânește biologicul și mineralul și care contaminează, în cele din urmă, cele mai elementare mijloace de expresie.

Poate marele merit al acestui volum constă și în marele paradox pe care autoarea îl sfidează, reușind să contureze printr-o suită de structuri lexicale vide o poezie ce atacă incisiv structurile semantice pe care, aparent, se fundamentează actul literar. Rezultatul? – un experiment textual, asemenea unui mecanism circular, în care literalul subjugă literarul, și invers. „Aș fi în stare mai degrabă/ să scriu un roman,/ un mare text-magnet,/ care să însemne/ suruburi, șaibe, cuie, piulițe." (În provincie) – tocmai pentru că sensul însuși a devenit relativ, iar cuvântul – un simplu capriciu deposedat de o finalitate exterioară sieși. Cuvintele devin, fiecare în parte, o suită de provincii individuale,, rupându-și, deci, lianturile cu un procesor central, înstrăinându-și locul geometric în care substraturile lor semantice erau codate și decodate. Ce mai rămâne în afara unui astfel de mecanism lexical vid? O nouă formă de melancolie, dar și un interesant exercițiu literar de introvertire. Exercițiu pe care Adela Greceanu reușește să îl delimiteze cu o subtilitate inteligentă în cel mai reușit volum al său.

Scanned with OKEN Scanner

Discursul poetic și *sindromul* realității virtuale

Nu aș putea da un verdict foarte clar cu privire la modul în care poezia tinde să-și reconfigureze o nouă formulă de expresie, în conformitate cu exigențele progreselor tehnologice. Cert este că spațiul virtual, ca modalitate de percepție și de (re)definire a realității obiective, tinde să acapareze lumea ficțională, imprimându-i o viziune specifică și complet diferită în raport cu tradiția biografistă dezvoltată în poezia postdecembristă. Nu întâmplător, una dintre tendințele majore dezvoltate la nivelul liricii autohtone, concentrată tocmai ca o contrapondere a valorilor poeziei de după `89, tinde să stea sub semnul depersonalizării. Un astfel de demers estetic nu pare, în schimb, lipsit de fundament; ne-am obișnuit ca, adesea, generațiile artistice să dezvolte premeditat un criteriu estetic aflat într-o totală opoziție față de predecesoarele sale. Pe acest principiu al *negativității* pare să se fundamenteze, la ora actuală, și una dintre cele mai recente direcții poetice pe plan românesc, o poezie *antidouămiistă*, în sensul de contrapondere a liricii închinate abjecției carnale, o poezie definită prin evitarea surplusului traumatic pe care îl camuflează în spatele unor voci lipsite de trup. Mai mult decât atât, poeziei actuale pare să i se sustragă *corpul* sau, mai precis, această formulă de expresie poetică își *autoelimină* modalitățile de percepție a realității exterioare prin filtrele limitate și expuse traumelor bombastice și victimizante ale corpului plasat într-o lumină detestabilă. Ca efect, singurul procedeu valid prin care se mai putea păstra contactul cu realitatea obiectivă trebuia să vizeze definirea unui spațiu în care configurația *carnală* era incapabilă să mai acapareze perspectiva privitorului. Se ajunge astfel la explorarea

Scanned with OKEN Scanner

virtualului, a spațiului în care identitatea nu mai reprezintă o biografie, ci o imagine contrafăcută, lipsită de experiența marcantă a unui trecut personal. Pentru că trecutul nu mai există ca un conglomerat de evenimente ce gravitează în jurul unui individ, ci ajunge să definească o componentă exterioară acestuia. Altfel spus, trecutul nu mai reprezintă o valoare personală, ci istorică. Iar temporalitatea își revendică statutul de categorie exterioară percepției, detașându-se de experiența individuală. Nu mai vorbim, astfel, despre un trecut al omului, ci despre un trecut al omenirii, întrucât individul se pierde în mulțimea de individualități marcate de aceeași fatalitate istorică. Această detașare de spațiul intim, completată de o reintegrare în contextul general al umanului, marchează specificul liricii depersonalizate despre care am amintit mai sus.

Fără a încerca în vreun fel să generalizez la nivelul întregii poezii recente tendința estetică expusă anterior, mi-am propus să fac această scurtă introducere tocmai pentru a justifica modul în care se prezintă mecanismul intern al unuia dintre volumele care a stârnit un interes aparte – *#kazim (contemporani cu primăvara arabă)* de Andrei Zbîrnea (al doilea său volum de poezie publicat la Herg Benet în 2014, după *Rock în Praga*, publicat în 2011). Notez aici cuvintele care deschid poem inițial al volumului: „mâinile și picioarele reci – totul începe cu o dezintegrare a lucrurilor la care ai ținut". Premeditat sau nu de către autor, esența volumului stă tocmai sub această formulă a dezintegrării – a dezintegrării individualității care marchează trecerea spre un alt standard de percepere a realului. Cu timpul, centrul de interes al acestei poezii își identifică un spațiu alveolar de reprezentare a dimensiunii sociale: virtualul. De altfel, într-o astfel de viziune poetică depersonaliza(n)tă, percepția realității se identifică, în ultimă instanță, cu un surogat al ochiului uman. Nu ne mai confruntăm cu o experiență directă, imediată, a realității, ci cu o reproducere a acesteia: „răul subordonat răului/ efectul matrioșka/ câteva victime printre civili/

Scanned with OKEN Scanner

nimic în afara marjei de eroare// ka-/ zim a scris/ pe clădirea/ primăriei din adana/ „regarde le ciel...”/ ásha a văzut poza pe/ facebook și a dat like”. Contrafacerea realității prin intermediul unor tertipuri tehnologice redefinește, astfel, o percepție dezumanizată, lipsită de afect. Susan Sontag, raportându-se la modul în care evoluează percepția umană, amintea despre faptul că, în comparație cu trecutul, când imaginea copia realitatea, în prezent, realitatea tinde să copieze imaginea. Generalizând, această formulă acaparează și zona poeziei. Astfel, revenind la volumul lui Andrei Zbîrnea, realitatea actuală este o copie după clona virtuală realității. Aici nu ne confruntăm cu marile evenimente care au marcat societatea, ci cu reprezentări ale acestora. Imaginea de pe facebook înlocuiește experiența nemediată a consumatorului cu realitatea și, astfel, virtualul devine principiul după care se ghidează percepția spațiului social. Deodată, lumea exterioară se măsoară în pixeli („cum se/ vede fragililatea/ în *high-definition*// cum vor/ trece secundele/ pentru kazim”), în timp ce totul capătă proporțiile unui show televizat de la care nu se mai așteaptă decât aplauze: „sute de/ megabiți pe/ secundă/ o formă de/ dominație/ – între reality-show/ și/ reality-blow –/ aparent/ inofensivă”. Prin aceleași mijloace de contrafacere a lumii exterioare, pseudo-personajele centrale, kazim și ásha, intră în contact cu istoria recentă, însușindu-și-o: „kazim urmărește știrile în fiecare seară kazim nu înțelege de ce inginerii aleg câteodată poezia astăzi kazim a tradus cuvântul revoltă în cincisprezece limbi”. Informațiile se succed în mintea (tele)spectatorului într-o manieră robotică, în timp ce afectul este un aspect derizoriu în calea receptării acestei realități: „ora de veghe (se încheie) cu o pantă. (negocierile) rămân fără ecou. (în cel mai bun caz) rugăciuni apeluri în așteptare. motanul (roșcat) are scalpul ros umed și genele false. kazim nu mai face parte din grupul (etalon). mai mulți mineri din zona (donețk) renunță la greva foamei.// la noapte// – diazepam. o lamă pe obrazul lui anders behring breivik.”.

Scanned with OKEN Scanner

Nu aș dori să îmi manifest aici, într-un mod exploziv, optimismul cu privire la popularizarea acestei formule poetice. Poate că o astfel de opinie ar fi mult prea prematură. Totuși, sunt convins că tiparul pe care îl propune în acest volum Andrei Zbîrnea are suficientă forță pentru a reprezenta una dintre cărțile actuale cele mai promițătoare în proiectul de regenerare a liricii autohtone.

Scanned with OKEN Scanner

Poezie. Identitate. Partaj

Nici măcar în urma dezbaterilor destul de aprinse cu privire, în primul rând, la definirea poeziei politice și, mai apoi, la statutul poeziei politice în cadrul liricii autohtone, nu pare să se fi ajuns la un consens referitor la modalitățile prin care acest tip de literatură ar putea redefini o estetică validă. Cu atât mai puțin, cu cât scriitorul în cauză își propune aducerea în prim-plan a unei situații conflictuale care depășește granițele țării noastre. Divergențele terminologice au ajuns chiar să conteste, în mare parte, statutul calitativ al unei astfel de poezii (din inerția de a lega literatura politică de un context istoric nefast) al cărei autor își *prostitua* cuvintele la picioarele statuii de fildeș a dictatorului. Printre primii comentatori care au reușit să depășească *resentimentele* etichetei atribuite poeziei politice a fost Radu Vancu, cel care *reabilitează* categoria politică a poeziei, definind-o ca pe o lirică închinată „marginalilor distruși de Istorie".

După volumul din 2012 semnat de Octavian Soviany, *Pulberea, praful și revoluția* (construit, mai degrabă, ca un exercițiu intertextual, câteodată prețios, care privea politicul drept un sindrom al marilor anonimi, însă prea puțin exteriorizat), volumul de poezie al Mirunei Vlada din 2014, publicat la Cartea Românească, *Bosnia. Partaj* (care, de altfel, a și dat tonul dezbaterilor terminologice amintite mai sus) readuce în discuție statutul politicului în contextul istoriei recente a Balcanilor, mizând pe depășirea cu cinism a durerii muzeificate în sânul *societății spectacolului*. În ciuda prejudecăților mai mult sau mai puțin justificate ce pot apărea în fața acestei poezii, formula discursivă propusă de Miruna Vlada nu este deloc una accidentală, în sânul liricii autohtone. Pentru că, în urma lecturii întregului volum, realizezi

Scanned with OKEN Scanner

că politicul nu este altceva decât cel mai bun răspuns dat unei poezii intimiste care, după ce a dezvoltat din explorarea biografiei o tendință aproape de fetișizare a traumei personale, risca să se autofagociteze. E inutil să mai precizez că politicul devine, astfel, apogeul intimității, a intimității exorcizate și violentate, căreia îi datorează, în schimb, vigoarea și percutanța. Continuând estetica douămiistă, poezia politică abordată de Miruna Vlada depășește *ierarhiile* prestabilite, printr-un proces asemănător depărtării de un tablou, cu scopul analizei nu a detaliului, ci a întregului. În urma acestei schimbări de perspective, corpul intim devine corpul social, un corp polifonic, un Argus reasamblat în toată splendoarea vulnerabilității sale care, într-o viziune fractalică asupra existenței, păstrează în el structura fiecărei identități. Politicul sublimat în literatură devine o po(i)etică a reminiscențelor istoriei abjecte, nu un manifest propagandist rezultat în urma unui avânt idolatric. Teribilismul egolatru al poeziei milenariste, sufocat de spațiul limitat al propriei carnalități, devine un act gratuit în afara infernului intim. Pentru că, în mijlocul mulțimii, deplângerea unei răni personale devine un gest ridicol. De aceea, poezia politică nu poate apărea cu adevărat decât într-o literatură care tinde să-și epuizeze istoriile personale, printr-o exorcizare stridentă a microuniversurilor biografice.

Poezia Mirunei Vlada, care, la rândul ei, a suferit o convertire radicală, trecând mai întâi prin estetica douămiistă, este chiar dovada depășirii barierei puse între intim și social, construind în paralel două universuri complementare, care se iradiază reciproc: trauma domestică (divorțul) și trauma istorică (războiul din Bosnia). Cu alte cuvinte, volumul prezent este un text de graniță, care delimitează baricadele, în încercarea de a redefini locul pe care *istoria* îl ocupă în cadrul *Istoriei*. Mergând chiar pe șablonul unei cărți-document(ar), volumul Mirunei Vlada abundă de referințe literare și extraliterare, în care confesiunea sfâșietoare se completează când cu răceala discursului jurnalistic, când cu

Scanned with OKEN Scanner

acuratețea discursului critic ce pare să planeze discret deasupra câmpului de luptă. „nu mai scriu// tot ce am strâns/ sunt aceste nume de femei// e un nou dicționar// aceste voci de femei în destrămare", spune autoarea pe la începutul volumului, anunțând exercițiul polifonic al damnatelor Istoriei care precedă privarea lor de identitate. Marea parte a volumului este construit pe roluri, fiind o carte eterogenă din punct de vedere discursiv. Poveștile își pierd caracterul intim, convergând spre o viziune generală asupra rănilor istoriei. Dintre cele mai autentice, remarcăm poemele în care cinismul atacă atitudinea compătimitoare a privilegiaților, al căror interes nu este, în fond, decât unul comercial: „e ceva porno în toată treaba asta. e ca o afacere cu lacrimi și sânge. (...) *o, tu, dragă Lara Croft, mamă a națiunii mele îndoliate/ adoptă-mă/ (...) fii curajoasă cu lașitatea mea/ fii porno cu durerea mea/ ajută-mă*" (*Masha*). Și astfel, durerea unei colectivități devine un trend exploatabil. Alteori, relatările de la fața locului, atât de secate de afect, dau impresia unui autism în masă: „am rămas cu străzile și mai ales cu scurtăturile. (...) au murit doar 13 nou-născuți că nu au dat voie elicopterelor să îi ducă la Belgrad. să le mai dea o gură de aer. sunt multe de plâns și aici./ de cine mă tot apăr?" (*Banja Luka*). Victimizarea devine și ea un corpuscul străin, tocmai pentru că este una dintre cele mai palpabile dovezi ale intimității. Experiența războiului (sub toate formele sale, fie că este domestic, fie că este colectiv) este, totodată, punctul nevralgic care separă atașamentul de uitare. Nu mai poți fi rănit dacă ai devenit *nimeni*: „Identitatea a fost cea mai mare calamitate, dintotdeauna. Ești în centrul lumii sau nicăieri."

În ciuda entuziasmului pe care l-am simțit în fața acestui volum foarte bine construit, nu îmi pot ascunde și scepticismul care mă face să văd în *Bosnia. Partaj* o carte fără bătaie lungă, în sensul de incapacitate de asumare a rolului de pionierat, tocmai pentru că epuizează o formulă discursivă eclectică, într-un spațiu bine delimitat istoric. Acesta este, de altfel, riscul unei poezii

Scanned with OKEN Scanner

ancorate într-un moment istoric determinat, al cărei termen de valabilitate depinde nu neapărat de memoria colectivă, cât de dorința de evazionism a cititorilor. Iar dacă poezia politică va avea un viitor, atunci, cu siguranță, nu se va petrece din nevoia noastră de a ne refugia în Istorie. *Bosnia. Partaj*, în cel mai bun caz, ne va satisface curiozitatea, nevoia de ceva inedit sau ne va stimula afectele, tocmai prin renegarea intimității și a victimizării cu care ne-am cam tot obișnuit de mai bine de un deceniu încoace.

Scanned with OKEN Scanner

Mile End. My land?

Structural, este dificil să încadrezi volumul de debut semnat de Ciprian Popescu, *Mile End* (Casa de Editură Max Blecher, 2016), într-o formulă generică stabilă. Plasat între jurnal de călătorie (a se înțelege *emigrare*) și adnotație poetică, între epicul scenelor care definesc gesturile mici ale unor indivizi anonimi și fragmentarismul cu tente reflexive ale unui text cu caracter diaristic, *Mile End* este, cu siguranță, un produs aparte în peisajul literar românesc. Însumând (sau, cel puțin, creând impresia unor) experiențe concrete care stau la baza plecării autorului din țară și, totodată, a stabilirii sale în Canada, lumea văzută de Ciprian Popescu în cele 77 de *zile* cuprinse în volumul său este un conglomerat de coduri, de locații, de clișee conversaționale ori de intersecții pasagere ce delimitează valențele unui vis occidental într-o epocă a dezvrăjirii națiunilor și a sfidării particularităților culturale. Indivizii nu mai sunt identități, ci componente ale unor statistici ori ale unor parti-pris-uri culturale („Ai obosit să faci glumele cu vampirii și Transilvania, prenumele nu e rusesc, e... în fine, e de unde e."), tot așa cum delirul sintactic inițiat de poet aplicat unui fond lexical cu un fals caracter universal conferă experienței nemijlocite structura unui *scoop* tratat cu cinism: „forțele de ordine din Mile End sunt în grevă/ polițiștii își trag dimineața pantalonii de camuflaj roz/ ele își strâng coama-ntr-un coc pun arma la chimir/ el își mângâie chelia ca pe-un cock pun arma la chimir/ cum odinioară cosașii aruncau cutea-n teacă/ mănâncă o pampușka beau cafeaua la Tim Hortons/ demarează Fordurile cu cauciucurile arse/ ascultă plictisite Pantera la radio remember/ Dimebag Darrell a murit secerat de-un scelerat/ pe bancheta din spate cușca pentru infractori e goală/ statistic e cel mai

Scanned with OKEN Scanner

safe *city* de pe continent/ nu sunt omucideri în cartier doar *petty crimes*/ un copil s-a născut cu-o armă albă în mână". În aparenta globalizare haotică a limbajului, volumul *Mile End* poartă atmosfera grea a romanelor lui J.G. Ballard în care promisiunea unui *wonderland* globalizant ascunde rugina unor identități disparate ce sunt copleșite de *flagelul* capitalist, într-un stil ce imită adnotația poetică pe care autorul o aureolează cu impactul unei construcții preluate din tehnicile jurnalismului. În același mod, poetul redă mixajul lingvistic ce antrenează inedita sintaxă a tuturor și, în același timp, a niciunuia dintre locuitorii acestei lumi fără frontiere ca pe un mecanism textual independent de învelișul senzorial ori emoțional al universului poetic. Același *(wonder)land* capitalist este, în ochii lui Ciprian Popescu, un pământ guvernat de structurile distorsionate similare *romglezei* ce asimilează deconstrucția identitară asemenea unei desființări a frontierelor și, deci, a oricăror raportări mai mult sau mai puțin fanteziste la spațiul occidental. Metisajul cultural și lingvistic este, în acest sens, o iluzie, o sintagmă cu valențe ușor nostalgice care piere în fața unei false comuniuni similare unui sfinx lingvistic care, deși suprapune într-o omogenitate terifiantă specificitățile culturale până în acel punct în care acestea dispar, nu elimină și stereotipiile socio-culturale cu tentă peiorativă: „... Copiii mei nu apreciază cinema-ul european/ Nu le-a plăcut, s-au plictisit./ Eu, nu știu de ce, încă mă simt european și încerc/ Să-i fac și pe ei măcar puțin europeni./ S-au plictisit și de mine, cel care pretinde că-i educă/ european./ Dar îmi spun că mă iubesc așa cum sunt./ Veți întreba – ce înseamnă să fii european?/ Nu știu. Poate e doar o zi în care n-am alt răspuns./ Ce nu vreau să înțeleg eu e că, în curând, ei mă vor/ Respinge ca pe un corp străin, european. Un exit./ Așa cum și eu mi-am respins părinții, țara, Europa.".

Deși poezia lui Ciprian Popescu are ceva din vitalismul și din nebunia liricii *de drum* a beatnicilor, una dintre cele mai frapante trăsături care domină

Scanned with OKEN Scanner

această criză a unui limbaj universal, mai mult sau mai puțin existent, mai mult sau mai puțin posibil, stă în vizionarismul vid al acestor peregrinări. Tensiunea insinuantă a acestui jurnal-poem rezultă, astfel, din *incapacitatea* poetului de a transgresa concretul plat. Este o poezie scrisă pe orizontală, la nivelul intern al acțiunilor mărunte care umple geografia exterioară și interioară a călătorului/ imigrantului/ emigrantului cu scenariile adesea sordide ale banalului ce împiedică o explorare evazionistă într-un univers adiacent trăirilor resimțite. Astfel, *Mile End* vorbește, nu în ultimul rând, și despre o criză a literaturii căreia nu i-a mai rămas, poate, decât să se sfârșească la cinetica simplistă a scenariilor ce umplu golurile unei zile ordinare ori pauzele de respirație ale unei întregi călătorii, de la ritualurile cozilor de consumatori ce așteaptă să își ia cafeaua de la tejghea și până la momentele de respiro în care îți accesezi fără un scop anume pagina de facebook sau la discuțiile gratuite cu necunoscuții din același compartiment de tren. Pentru Ciprian Popescu, în schimb, poezia începe acolo unde drumul se termină, după ce a dat peste cap borna kilometrică a spiritului său de (e/i)migrant, într-un volum puternic și original care poate lejer concura, pe terenul versatilității sintactice, cu volumele cele mai apreciate ale ultimilor ani.

Scanned with OKEN Scanner

Romanian Psycho

Nu trebuie să fii dat în urmărire generală pentru a fi un artist în ale violenței. Vlad Drăgoi ne dovedește asta pe deplin în cel de-al doilea volum al său, *Metode* (Casa de Editură Max Blecher, 2013). Scurtcircuitând estetica poeziei *cuminți*, textele de față ne întâmpină cu eficiența unor anticorpi gata să anihileze intrusul din corpul gazdă. Ingeniozitatea (diabolică) a autorului, manifestată, mai ales, în primele două părți (din cele cinci) ale volumului, este suficientă pentru a conferi cititorilor ce suferă de hematofobie senzații extreme. Totuși, contactul cu acest univers (auto)distructiv presupune mai mult decât o simplă lectură *mefientă*. Pentru Vlad Drăgoi, violența este, de fapt, germenul absurdului. Astfel, în prima parte a volumului, *micro-metode*, bizareria experimentelor corporale pe care poetul le efectuează reușesc performanța de a transcende latura extrem de senzorială, mizând, prin insolitul lor, pe concretizarea unui comic *gotic*. Cu o recuzită bine pusă la punct, Drăgoi împrumută din umorul straniu al lui Tim Burton acea schimonosire a fantomei ingenue care se străduiește să sperie noii locatari: „ce faci bine tu bine te mai doare mâna nu/ acum e bine ba nu e am adus/ un ferăstrău ți-am tăiat-o nu/ mai ai mînă de ce ai făcut asta". Efectul, pentru cei care depășesc zgura de agresivitate a impulsurilor criminale necizelate, este instantaneu. Violența nejustificată, ce apare ca un contrapunct, favorizând comicul absurd al situației, își autosubminează resursele prin mimarea oralității, a dialogului mătăhălos, dar plin de savoare al nu prea sofisticaților *agresori*: „eu dacă mor te las să mănânci/ din mine tu dacă mori mă/ lași să mănânc din tine da" sau „mi-e frică nu trebuie să-ți fie dar dacă/ nu mi se mai o să ți se/ mai și dacă infecție dacă infecție pui/

Scanned with OKEN Scanner

tetraciclină și trece și trece și dacă nu dacă/ nu asta e te iubesc și fără". Empatia pare a fi un apendice care trebuie eliminat cu orice preț. Dar încercarea de redare a indiferenței, având la bază acest tip de discurs voit bolovănos, sfârșește iarăși într-un decor supus legilor umorului negru. Instanța poetică a lui Vlad Drăgoi devine un soi de copilaș care face experimente pe pisica familiei, propunându-și să determine, cu adevărat, numărul de vieți pe care aceasta îl posedă. Câteodată, versul machist alternează cu versul sado-masochist, dar, tocmai prin această alăturare a textelor care *mustesc de testosteron* cu cele în care dezlănțuirea *serioasă* a animalului din sine se dovedește un fiasco, efectul nu se depărtează de cel inițial. Dimpotrivă: „îmi ridic tricoul în fața monitorului mă/ aștept să cadă o pereche de sâni mari/ săltăreți cu sfârcurile ca două butoane/ mici de cafetieră odată am întrebat o/ femeie tânără pe chat auzi cum e să ai/ pizdă nu mi-a răspuns". Drăgoi reușește să autonomizeze, prin modalitatea de organizare a textelor, o lectură voit caricaturală, al cărei efect va spori cu atât mai mult cu cât versurile ulterioare încearcă să recupereze o duritate primară, *fără cusur*. Inerția lecturii nu îl va convinge, în schimb, pe cititor să schimbe registrul, din contră.

În cea de-a doua parte a volumului, *macrometode*, contrapunctul se produce la un nivel strict scenic. De data aceasta, Drăgoi pare să preia de la Vladimir Sorokin (și a sa *Dimineață a lunetistului*) imaginarul violent absurd materializat mai mereu într-un scenariu care frizează, în final, banalitatea. De exemplu, după ce o trecătoare în vârstă primește un șut în spate, apoi „zboară în șosea unde un camion/ de gunoi plin o rupe în două. pe urmă compactor îi ni/ velează organele și membrele care încă nu erau lipite/ cum trebuie de asfalt", *infractorul* așteaptă culoarea verde la semafor, după care „mă opresc la un chioșc de unde îmi iau doi covrigi/ calzi cu sare.". Caricaturalul este diminuat, iar violența nu-și mai găsește o justificare, decât în măsura în care combate scenariile clișeice și stereotipiile sociale.

Scanned with OKEN Scanner

Bunăoară, picătura care umple paharul se dovedește a fi o cerere de donație pentru o cauză umanitară sau o ofertă de nerefuzat, din partea unui conațional minoritar, pentru un telefon mobil. Violența este puntea de legătură cea mai eficientă între spațiul intim și spațiul social, întrucât permite manifestarea lipsită de orice artificiu estetic a impulsurilor primare. Incursiunea în mintea personajelor nu este decât sondarea lipsită de tabuuri a posibilităților multiple de manifestare a agresivității care, într-un univers mizerabilist, se dovedește a fi singura formă de umanitate pe care acești omuleți ai subteranei o posedă.

Vlad Drăgoi reușește performanța de a atribui violenței un spectru larg de registre de lectură, implicând o întreagă gamă de sentimente aferente receptării discursului poetic. Trecerea de la caricatural la absurd, de la comic la tragic ia amploare cu fiecare pagină în acest tratat al metodelor de supraviețuire în rândul umanității care a uitat să iasă la lumină. Estetica douămiistă, în măsura în care se face remarcată, apare în acest volum doar pentru a fi subminată. Biografiei îi ia locul un spațiu crepuscular, larvar, în care vocile sunt doar artificii care mimează existența, în timp ce trauma este, mai degrabă, un pretext al desființării stereotipiilor sociale. Departe de a-și justifica poezia prin intermediul unui demers biografic demonizat, Vlad Drăgoi ne propune prin *Metodele* sale unul din cele mai bizare și mai revigorante volume de poezie ale deceniului trecut. O carte pe muchie de cuțit. La propriu.

Scanned with OKEN Scanner

Observații adăugate

Prin universul poetic al Ceciliei Costache care debutează în 2018 cu volumul *Texte adăugate* la Tracus Arte se perindă senzații, culori, vise ce evocă un topos al amintirii, acel spațiu al unui trecut sublimat la nivel mental în imagini începețoșate prelucrate deseori prin filtrul fantezist al unui copil. Lumea translucidă a poetei, cu o consistență aproape gelatinoasă ce pare să scape mai mereu prin fantele literelor înșirate pe pagină se articulează cel mai bine în puținele, dar foarte tranșantele, fragmente poetice axate în jurul figurilor emblematice ale copilului: tatăl, mama, bunicul. Pe lângă aceste prezențe constante, majoritatea textelor trădează, în schimb, absența unei formule omogenizatoare ori a unei structuri prestabilite care să echilibreze palierele abordate în corpusul unui volum unitar. Mai precis, ca într-un joc permanent al tonalităților, al umbrelor ori al contururilor neclare ce alătură, aproape cu delicatețea unei picturi pointiliste, fizionomii, gusturi și străfulgerări senzoriale bizare, poeta construiește discret o lume evanescentă (evocând uneori chiar scenarii ale unei geneze alternative: „dacă lași femeia să reînceapă lumea (...) / va face în prima zi întunericul / va fi bine...", „voi inventa roata după ce voi face soarele"), dar care riscă, tocmai prin mefiența autoarei de a puncta ferm tușe senzoriale mai concrete, să se evaporeze cu rapiditate, de îndată ce lectura se oprește. Nu este vorba neapărat de o *delicatețe excesivă*, ci doar de o predispoziție incontrolabilă a autoarei înspre combinații de cuvinte a căror forță sugestivă s-a consumat deja în poezia secolului trecut, iar exemple de tipul „ou de șarpe / eclozat în nisipul dragostei" bifează din plin avântul romanțios specific unui debut ezitant. Din fericire, însă, aceste cazuri sunt suficient de rare, pentru

Scanned with OKEN Scanner

a nu denatura ansamblul întregului volum, în cadrul căruia poemele narative și fluide alternează cu *stampele* versificate ce concentrează, de cele mai multe ori, forța expresivă a unei viziuni fulgurante într-o imagine insolită. Din cazurile îmbucurătoare care bifează această din urmă strategie formală, putem aminti: „brațele sunt doar niște umbre / ale unor aripi (...) / știi / senzația aceea / că încalți un picior amputat", „suntem niște clopoței / la intrarea într-un magazin / cu suveniruri pentru morți" ori „la poarta bunicilor / bivolițele negre / ne vor duce somnul". Mai puțin fericite sunt, însă, textele care mizează doar pe aparenta bizarerie a alăturării unor cuvinte abstracte, fără a forța limitele simplei convenții a unei arbitrarități lexicale spontane: „pe o scară de la unu la cer", „se cos cămăși fără nasturi / în trupul timpului", „pentru un zâmbet / se plătesc o mie de bice", „grâul verde al negării negației", „pătratul poetului / dintr-un bănuț chinezesc".

Într-adevăr, este riscant să susținem originalitatea frapantă a acestui volum care își extrage seva din strategiile discursiv-poetive brevetate de câteva vârfuri ale șaizecismului ori optzecismului, într-o alăturare de tonalități de combină intuiția nichistănesciană cu scenografia și nucleele narative ale lui Ion Mureșan. Însă, depășind această coordonată *ereditară*, volumul de față reușește să nu limiteze percepția cititorului doar la o *vânare* continuă a indiciilor ce reconstituie demersul poetic al autoarei. Oricât de paradoxal ar suna, la nivel general, poeta nu bifează cele mai flagrante clișee ale unui debutant, chiar dacă stilul său dă impresia unui *déjà-vu* ce trimite, de fapt, nu atât la un arsenal imagistic, cât la strategia discursivă a unui poet anume, fără să bifeze, totuși, criteriile ingratului epigonism. Astfel, stilul ușor naiv al autoarei este înșelător, din moment ce deseori poeta ascunde în substraturile textelor elemente ce deturnează curgerea previzibilă a cuvintelor, balansând pulsul *liricos* prin puseuri (auto) ironice: „această poezie din această / toamnă / care nu se mai întoarce (...) / toate / nu sunt altceva / decât // o

Scanned with OKEN Scanner

formă subtilă de interes", „caut pietre egale / flori egale / ciulini egali / păsări egale / o piatră egală cu o floare / o pasăre egală cu o mare / o piatră egală cu ea însăși / într-o viață egală / cu această colecționară de pietre". Totuși, anumite fragmente mult prea irigate de sensibilitatea abstractă a neomodernișt ilor supraliciteză capacitatea nucleelor acide de a deturna patetismul anumitor explozii emfatice. Din această categorie putem aminti câteva pasaje precum „vine o fată / cu părul albastru / ca metafora", „acolo unde cuvintele sunt auzite de surzi", „toamna face dreptate frunzelor" sau mult prea *stănescianul* text „piratul / ca și poetul / își acoperă ochiul / ca să nu fie văzut / când s-ar vedea".

Volumul *Texte adăugate* nu excelează printr-un suflu nou, putând fi cu o relativă ușurință discreditat drept un debut destul de fragil atât prin descendența sa estetică pe care autoarea nu o depășește în totalitate prin neafirmarea propriei voci, cât și prin lipsa unui exoschelet coerent care să justifice prezentul eșafodaj poetic. Cu toate acestea, Cecilia Costache face parte din categoria acelor poeți care și-au identificat resursele propriei sensibilități, dar care trebuie să-și perfecționeze tehnica prin care să scoată la suprafață nu ecourile unor autori care le-au marcat parcursul creativ, ci propriile experiențe, pentru a-și concretiza potențialul deja existent în câteva nuclee ale debutului editorial.

Scanned with OKEN Scanner

Neo-păgânism post-uman

Oscilând între nopțile sălbatice ale detectivilor lui Bolaño, proiecțiile cinice, fals duioase, ale Aglajei Veteranyi și puseuri fantastico-morbide ale unui realism magic mizerabilist desprins parcă din imaginația Marianei Enriquez, poezia Ioanei Vintilă este un asalt în rafale la adresa intimismului imploziv și a normelor unei societăți consolidate pe artificialitate. Într-adevăr, incisivitatea unui eu poetic confruntat cu iminența unei extincții totale a umanității nu mai este o noutate absolută pentru ultimele decenii ale poeziei autohtone – nu întâmplător, volumul *Păsări în furtuna de nisip* (Casa de Editură Max Blecher, 2018) care marchează debutul Ioanei Vintilă vine, pe alocuri, ca un exercițiu de admirație adus livrescului nouăzecist ori agresivității douămiiste. Însă depășind acest prim risc stilistic oarecum scuzabil pentru un autor aflat la început, intrarea pe scena literară a tinerei poete anunță o voce promițătoare a liricii dedicate post-umanului.

Vitalitatea *morbidă* a acestor micro-scenarii al căror singur punct de tangență se dă în pierderea totală a încrederii în mecanismele biologicului, sortit unui masacru chimic orchestrat cu bună știință, se cristalizează în universul infernal al Ioanei Vintilă sub forma unor spasme imagistice, a unei succesiuni de fulgurații percutante ce urmează formula picăturii chinezești. Această dedicație de război susținută constant împotriva oricărei urme de umanitate care, în mod mincinos, ar mai putea invoca ipoteza unei mântuiri, atacă atât logica sintactică a unei confesivități autoflagelante, cât și însuși mecanismul escapismului asumat. Pentru că „nu mă va convinge nimic că stolul ăsta uriaș de păsări nu se va îneca în furtuna de nisip/ așa cum tot nihilismul nu mă va determina să înțeleg sau să accept totul/

Scanned with OKEN Scanner

cu seninătatea unui dement", pentru că însuși gestul condamnării „singurătății-animal" este o inutilitate în vortexul dezvrăjirii totale a lumii. Captivitatea este, așadar, singura stare de fapt existentă care se manifestă nu doar sub forma sa cea mai concretă, în pseudo-narațiuni dinamitate de narcotice, ci și în delirurile pandemice ale unei societăți care, sucombând sub ipocrizia corectitudinii politice, descătușează un urlet maladiv, invocând parcă zeitățile tribale care să umple golul axiologic cu sângele jertfelor: „vreau ca boala asta să fie a unui copil indian/ sau nepalez/ considerată un dar de la zei/ cu spatele rupt să fiu înconjurată de bătrâni/ care-mi cer sfatul/ despre recolte și probleme conjugale/ cu spatele imobilizat de scoarța unui copac de plastic/ să mă înconjoare niște inimi bune/ & niște mâini curate/ care să-mi arate o fântână/ de unde pot să beau apă". Din această perspectivă, cea mai reușită dimensiune a volumului de față este tocmai acest tumult neo-păgân privit ca o alternativă extremă a alienării în masă care, deși înflorește în miezul fierbinte al genocidului final, aduce cu sine și cea mai consistentă încărcătură emoțională a acestui volum organizat în jurul deturnării programatice a căldurii umane. Astfel, divinitățile contemporane ce poartă chipul metalelor, gloanțelor, proiectilelor, alimentează nostalgii pasagere după armoniile ancestrale, de dinainte de ambițiile nebunești ale eroilor civilizatori, într-un ultim efort de reabilitare a echilibrului social: „noi/ AM FOST AICI/ am crezut că asta poate schimba ceva/ că într-un trib ascuns în păduri mamele/ vor putea alăpta lângă coliba lor/ & gustul sfârcurilor nu va avea gust de fier". Însă, dincolo de aceste mărturii fragile, tragicul se întoarce din nou, dar nu sub masca durerii carnale, ci sub forma vacuității spirituale ce condamnă orice gest uman la penibil. În ultimă instanță, visurile revoluționare urmează aceeași formulă imbatabilă: „scârbă și glorie pentru același clișeu/ un destin măreț/ o moarte ridicolă".

La contraponderea acestei retorici glaciale și calculate descătușate de prezența palpabilă a unui

Scanned with OKEN Scanner

raisonneur hipersensibil, Ioana Vintilă explorează stilistici complementare, dintr-o nevoie, nu foarte justificată la nivel macro-structural, de a epuiza o paletă cât mai generoasă de registre poetice. Astfel, variațiile destul de bruște dintre intertextualitatea văzută ca grad zero al scriiturii, ca materie primă ce alimentează în subtext întreaga magmă pe care patinează nu întotdeauna la sincron plăcile tectonice care compun universul acestui volum, nucleele narative filtrate prin obiectivul *ochiului lui Dumnezeu* în care personaje pasagere încearcă să creeze, fără să ajungă la un rezultat mai concret, o cartografie a durerii ce agresează corpul social (poemele despre Cezara și Senka), la care se adaugă tentația biografismului alimentat de fiorul unui feminism militant, dar și avântul vizionar spontan ca invocă indirect voluptatea exacerbată a apocalipselor beatnicilor ori revoltele domestice ale poeziei autohtone de început de mileniu, ignoră deseori coeziunea acestui volum. Un volum care, deși originează în virulența programatică manifestată împotriva tiparelor sociale prestabilite, nu explorează pe deplin niciuna din aceste componente. Evident, tinerei poete nu i se poate imputa sensibilitatea incisivă cu care identifică rănile lumii pe care este condamnată să o asiste în procesul dureros al dezintegrării, însă găsirea pe viitor a unui echilibru stilistic care să epureze câteva dintre ispitele unui patos exploziv este mai mult decât necesară. *Păsări în furtuna de nisip* rămâne, totuși, unul dintre cele mai bune volume de poezie ale anului, responsabilizând-o pe Ioana Vintilă cu misiunea de a-și reconsidera mult mai drastic inflexiunile discursului său în viitorul său proiect.

Scanned with OKEN Scanner

Introducere în poezie sau Universul-Mare într-o sticlă de vodcă

„Eu, când scriu o poezie [...] Sunt îmbrăcat în haine curate, de sărbătoare și/ în brațe cu un buchet mare de flori/ și cu o păpușă cu față veselă/ pornesc, foarte mândru, spre biserica de la colțul străzii." Iată cum se face o *Introducere în poezie* – volumul pe care Ion Mureșan ni-l oferă, după 13 ani de la *cartea Alcool*, asemenea unui nou ornament pe care îl arborează pe întregul său edificiu poetic. Afirmat în canonul literar optzecist și păstrându-se în rândul cele mai reprezentative voci ale clasicilor contemporani, Ion Mureșan nu se abate de la stilul care l-a consacrat, rămânând fidel programului său creator. Lectura excelentului volum apărut în 2023 este, așadar, pentru cei familiarizați deja cu universul său, similar unei reîntâlniri cu un vechi prieten – destăinuirile își continuă cursul firesc, ca și cum timpul ce s-a scurs de la ultima despărțire ar fi nesemnificativ –, în timp ce cititorii *ingenui* pot găsi, cu adevărat, aici prilejul unei *introduceri* relevante în opera autorului. Cu alte cuvinte, a vorbi despre această apariție editorială înseamnă, într-o mare măsură, a vorbi, la modul general, despre întreaga operă poetică a lui Mureșan, începând cu *Cartea de iarnă* (1981), *Poemul care nu poate fi înțeles* (1993) și continuând cu minunata *carte Alcool* (2010). *Introducere în poezie* (Editura Charmides, 2023) implică, prin urmare, o reparcurgere a principiilor și coordonatelor esențiale ce i-au particularizat fascinanta și *inconturnabila* viziune, o adevărată mitologie asociată automat cu numele său.

Care ar putea fi, deci, cel mai potrivit mod de a sintetiza nu doar lumea cuprinsă între paginile acestei *Introduceri...*, ci întregul eșafodaj literar al autorului? Aș propune o serie de *definiții*: poezia lui Ion Mureșan este

Scanned with OKEN Scanner

acvatică; poezia lui este mișcată de valuri insuflate de aștri plimbându-se pe cerul din carton al mizanscenei unui teatru de păpuși; poezia lui o mare nemărginită peste care se aude cântecul unor sirene ce își ademenesc prada, ținând în mână sticle de vodcă. La fel ca volumele precedente, și *Introducere în poezie* propune, în consecință, un spațiu în care nicio viziune nu poate fi *prea* excesivă, iar imersiunea în materia halucinațiilor și reveriilor *talasice* este totală. Cartea lui Mureșan este un corp evanescent și senzual, o neîntreruptă fantezie care, prin însăși natura sa, există tocmai prin prelungirea dorinței de a o proiecta fractalic, la nesfârșit. Vizionarismul există, cât timp credința în adevărul de dincolo de percepția cotidiană a concretului este prezentă. *Nu mă atinge, sunt casantă!*, pare că spune himera ce țâșnește din cele mai banale locuri și gesturi de peste zi. Iar ceea ce alimentează toată această procesiune este tocmai credința celui care se descalță, pentru a îngenunchea în pământul sfânt, în fața tufișului în flăcări. Actul contemplării se încarcă, așadar, cu valențe aproape sacre, alimentând o explorare metafizică hedonistă, extatică, un act erotic continuu cu o lume a supra-sensibilului: „Lasă-mă/ dezbrăcat în pielea goală/ să stau în genunchi în fața ta [...] O, ce minunată priveliște:/ un clopot cu două limbi înălțându-se spre cer,/ o parașută roșie în mijloc cu două picioare/ care urcă în loc să coboare!"

Între ritual cu valențe sacre și *débaucherie* nonșalantă, poezia lui Mureșan se construiește pe arhitectura unui carnaval, un spațiu-excrescență ce înflorește din toposul barului – loc emblematic în universul autorului optzecist. Iar, așa cum Virgil Mazilescu își ascundea „îngerul în buzunar ca la bâlci" sau pleca în întâmpinarea iubitei cu „un pui de șopârlă în palmă", și pentru Ion Mureșan, poezia este un ceremonial ce decurge după cele mai riguroase principii ale unei deambulări histrionice. Culorile, aparițiile bufe, sunetele de fanfară, caravanele spectrale, defilările candid-sacerdotale se topesc într-o feerie orchestrată de

Scanned with OKEN Scanner

un arlechin, asemenea unei picturi naive imaginate de Marie Laurencin ori de Marc Chagall, în care (non-) spațiul domestic ori cel dedicat desfătărilor etilice devine un pântec unde germinează epifanii senzoriale pasagere: „Și atunci am avut o viziune, o imagine: am văzut o jumătate de femeie plutind pe deasupra orașului. Un singur picior, un singur sân, o jumătate de față." Cu fiecare poem, carnavalul își desfășoară cu superbie propriile poteci, răspântii și scenografii abracadabrante, dar și propriile personaje – *meneurs de jeu* ce deturnează cu o mefistofelică plăcere mecanismul acestui univers. Câteodată, asumându-și rolul de corifeu, poetul debordează de voluptatea deghizării, a jocului de rol, adoptând rafinamentul artificiului, machiajului și măștilor teatrale de-a lungul procesiunilor sale clovnești: „În oraș ies tot mai rar,/ iar atunci când ies îmi pun semne distinctive pe cap: pălărie neagră, într-o zi,/ pălărie galbenă, în alta,/ ochelari roșii, ochelari albaștri, ori/ îmi vopsesc barba în verde, îmi pun perucă violetă,/ îmi lipesc sprâncene bogate, lungi, negre, sprâncene false..." Urmând același tipar ritualic al balului mascat, acesta își caută sufletul pereche, rugându-se „să nu fie îmbrăcat în veveriță ori iepure/ și să nu fie îmbrăcat în șobolan de apă, ori în cioară,/ oricum, sufletul tău pereche de departe se-aude!" Altă dată, însă, poetul-arlechin cu „pielea [care] mi-e carouri ca tabla de șah" predă ștafeta altor apariții caricaturale – siluete feminine, huidume serpentiforme, cavaleri nocturni ascunși sub perne, copii cu două capete, dar și *revenanți* care au uitat că nu mai sunt în viață –, pentru a-și înstăpâni regatul, în acel spațiu liminal unde „Viziunea mea nu e în capul meu, ci în dublura capului meu", iar „vederea lui se mută în capul meu". Astfel, întâlnirile cu spiritele morților decurg după tiparul unei *diavoliade*, amintind de umorul strigoilor sorescieni: „Am mers cu copiii din clasa mea în excursie la mine în sat. Ne-am oprit lângă casa mătușii mele, care e moartă de mai mulți ani. Ea le-a dat copiilor să mănânce prescură și prăjituri. am vorbit cu ea, dar

Scanned with OKEN Scanner

mie mi-a fost rușine să-i spun că e moartă. Copiii au plecat să se joace pe deal." Din această vibrantă pictură în mișcare nu lipsesc nici prinții, caii, peștii pătrați bătuți cu nestemate și alte animale desprinse dintr-un carusel sideral ori imagini ce amintesc de cărțile de tarot. Este ceva erofeevian și, implicit dantesc, în toată panoplia de imagini ce se succed în tandem cu zgomotele metronomice ale roților de tren (alt spațiu-portal obsedant al volumului), în ritmul drăcesc al unei bacanale, despicând învelișul lumii concrete. În miezul carnavalului existențial, ce ia deseori forma unei înșiruiri infinite de vagoane, voluptatea hiper-senzorială a marginalului atins de extazul etilic se proiectează în viziuni *cartoonești*: „Doamne, să ajungem odată la Bistrița,/ Doamne, să vină poliția să-mi aresteze/ criminalul meu suflet pereche!/ Iar când trenul a intrat în gară la Bistrița,/ din compartimentul vecin/ am auzit clar și distinct, cum ar spune Descartes,/ Tam-taram, tam-taram/ și femeia în roșu, înaltă și mare cât China, a ieșit/ din compartimentul însângerat și a trecut pe lângă mine/ ca pe lângă un eșafod." Indiferent de momentul și locul revelației, însă, imaginile sunt riguros filtrate de seriozitatea unui copil-arhitect care, asemenea celorlalte personaje cu alură de jucării mecanice prinse în angrenajul dioramic, „coboară în stradă pe o mie de frânghii/ și chiar acum întemeiază afară/ orașul dinăuntrul nostru". Recursul la realitate este, prin urmare, futil, cu atât mai mult cu cât mereu se vor găsi resursele interioare de a oferi o alternativă cu mult mai promițătoare: „nu există niciun râu sub pod/ și nu este niciun lup sub podul care nu există./ Și nu este niciun râu sub pod./ Dar în ochii noștri este materie primă cât pentru trei lupi/ și pentru trei poduri, iar balta asta neagră este materie primă/ pentru trei râuri."

Bineînțeles, trezia este inevitabilă și violentă, sub semnul stării de *taedium vitae*, declanșată odată ce simțurile reintră în convențiile concretului: „El încearcă să audă/ minunatul sunet al lipsei de sens/ a vieții sale." Aici începe dezarticularea și „ruinele minții mele", spaima și

Scanned with OKEN Scanner

plictisul, momentul în care conștientizarea, acel „acesta sunt eu" își reintră în drepturi. Ostilă, deranjant de *apolinică*, starea de veghe este o mare înghețată ce și-a capturat creaturile în adâncuri tari și întunecate asemenea unui obsidian. Altfel spus, dacă viziunea este fluidă, acvatică, atunci luciditatea este htonică, minerală, incisivă, o aruncare în lume insuportabil de cerebrală, „un mecanism perfect și hidos ca un diamant". Singurul paliativ în fața acestei boli a concretului este *religia* suprarealiștilor: „Să scot scrierea și limbajul meu de sub dictatura/ creierului meu,/ de sub dictatura voinței mele." E drept, logica visului este omniprezentă în întregul volum, însă coerența scriiturii este departe de a se *hazarda* în pariul (riscant) al automatismului pur. Afinitățile mazilesciene reies la suprafață, iar, ca într-o halucinație asistată, plonjarea în materia onirică este mai mereu dublată de o auto-ironie asumată, o ancoră grea înfiptă în țărmul ce străbate acest imens univers de desfătări vizionare. În cele din urmă, cortina cade, imaginația se reîntoarce în cochilia sa, pe care o poartă, asemenea unui crab ermit de-a lungul nisipurilor vălurite de briza unei mări nevăzute.

Scanned with OKEN Scanner

„...și i-am evaporat îngerului plămânii". *Omar și diavolii* lui Dan Ciupureanu

Este arhicunoscută *manipularea* creștinilor medievali prin amenințarea diavolului, preschimbat în mijloc de educare spirituală prin inocularea de viziuni coșmarești eterne. Tot astfel, furia capriciosului Yahve încă mai este un argument de căpătâi al indivizilor care contestă valabilitatea unei credințe și, nu în ultimul rând, al unei dogme. Într-o perspectivă similară, frumusețea tragică a unui martiraj asumat a fost înlocuită, în privirea omului actual, de teroarea kamikazelor, în numele unor texte dedicate stârpirii răului universal. Iar dacă toposul emblematic al secolului al XX-lea a rămas Auschwitzul, atunci ni se certifică (a câta oară?) faptul că istoria nu este decât „*l'élan vers le pire*", așa cum o proclamase și Cioran. Indiferent de discuțiile aferente care pot cădea fie într-un patetism maniheist asemănător dilemei *din popor* cu oul sau găina, istoria (literară, cel puțin) ne-a demonstrat că fascinația pentru Rău a depășit cu mult confortul și acalmia viziunilor paradisiace. Fără a ne opri exclusiv atenția asupra perspectivei lui Georges Bataille, privitoare la capacitatea literaturii de a ingurgita răul omului „întors împotriva lui însuși" și care nu se poate accepta pe sine decât dacă este „obiectul unei condamnări", este mai mult decât evident că tema Răului a depășit, în ultimul secol, cu mult popularitatea celorlalte mari obsesii ale umanității, cu atât mai mult cu cât spațiul ficțional activat de scrisul unui romancier se plasează în contextul sumbru al unei țări bântuite de himerele politicii.

Redus la esența sa tematică, însă ferindu-se de datele socio-culturale specifice prozei ce abordează contextul unei Românii post-ceaușiste, romanul de debut al lui Dan Ciupureanu, *Omar și diavolii* (Editura Polirom,

Scanned with OKEN Scanner

2017), este, dincolo de problematicile sociale aferente ipostazierii unei familii deficitare, un text despre Rău, în cea mai gratuită manifestare a sa. Pendulând între formula unui microroman poetic și a unei confesiuni (autoficțiuni?) onirice cu nuanțe de psihoză, textul lui Dan Ciupureanu concentrează în cele mai puțin de 200 de pagini un bildungsroman violent. Plonjăm astfel în *filmul* unei vieți redate în *fast-forward* ce îl are în centrul atenției pe Ian (alături de toate scenariile când grotești ori sordide, când înduioșătoare ori terifiante ce marchează etapele sale inițiatice în cercul închis al unei generații de sacrificiu), în captivitatea mecanismului social al unei Românii pre- și post-decembriste, obsedate de visul occidental.

Comparat în alte rânduri, prin forța picturală cu care ipostaziază visceralitatea unei lumi larvare, cu texte precum *Răul* lui Jan Guillou ori *Recviem pentru un vis* al lui Hubert Selby Jr., poemul narativ al autorului român, în care se infiltrează, pe logica unor rupturi discursive contrapunctice, viziuni onirice ale unui *altundeva* inexistent, depășește premisele unei literaturi ce mizează pe funcția purificatoare a unui rău în stare brută. Dacă tradiția ne-a învățat că „acea parte a puterii ce veșnic răul îl voiește și veșnic face numai bine" putea deveni, în cele din urmă, un exponent al unei justiții divine care să răscumpere suferința absurdă a unei lumi în declin, pentru Dan Ciupureanu răul este lipsit de orice valență cathartică. Deși porecla de Omar, preluată din tradiția islamică, are valențe exorcizatoare pentru spiritualitatea orientală, romancierul român își construiește personajul-narator ca pe un răspuns ironic adus acestui nume; Ian-Omar este, din contră, victima unor scenarii absurde ale răului care sfidează până și tiparele canonice ale unui tragism înălțător. Fiu al unei mame schizofrenice și prizonier al unui spațiu social crepuscular bântuit de răbufnirile violente ale băieților de cartier, de nopțile înecate în alcool, sex și deznădejde, dar și de morți ale oamenilor dragi, personajul lui Dan Ciupureanu este o altă ipostază a antieroului pentru

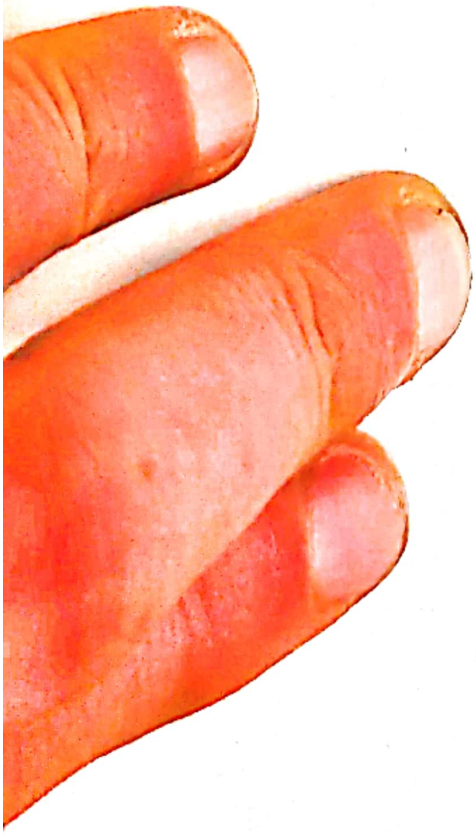
Scanned with OKEN Scanner

care răul, devenit un echivalent al cotidianului, pare să-și dilueze intensitatea tocmai prin omniprezența sa implacabilă. Indiferent că manifestările acestei degradări generale se produc în momentele de psihoză consumate în intimitatea familiei, în barurile sordide ale vieții de noapte ori în holurile spitalelor peste care tronează spectrul morții, stilul scriiturii lui Dan Ciupureanu *răscumpără* percutanța scenariilor sale printr-o calofilie deloc forțată, consumată la nivelul unor episoade-cheie ce redau într-un discurs cvasi-vaticinar traiectoria nefastă a propriului destin.

De altfel, unul dintre marile pariuri ale acestei cărți se dă chiar la acest nivel, ducând mai departe *dilema* referitoare la literatura închinată acestei tematici: în ce măsură o carte despre răul absurd, steril, previzibil și lipsit de reversul cathartic se poate salva prin frumusețea stilului? Mai poate o astfel de literatură să fie o formă de sublimare a răului social, din moment ce până și *personajele* creștinătății devin o recuzită lipsită de sens, reduse la carcasele vide ale unui halucinant joc de umbre, în care Dumnezeu și diavolii sunt, la rândul lor, niște elemente de butaforie lipsite de voință? Sau, altfel spus, mai trebuie să privim literatura ca pe un proces alchimic ce creează substanțe pure din dejecția umană? Toate aceste întrebări și multe altele se resimt la nivelul câtorva fragmente emblematice ale romanului *Omar și diavolii* care surprinde asemenea lui Alice Munro (prin capacitatea de a reduce la esență demersul existențial al unei vieți) ori lui Lautréamont (prin éclat-urile imagistice de o frumusețe bizară), pe baza unei punctuații similare celei specifice prozei lui Saramago, unul dintre cele mai reușite experimente narative ale prozei românești recente, așa cum o va dovedi și mostra cu care voi încheia această prezentare: „Și am visat că Doamne e doar o bucată de carne, mamă, și visam că-i beau sângele și-i mănânc carnea și i-a mâncat-o Dumnezeu la al meu, la capul meu și v-am născut din capul meu, mamă. Viața e ca un vagon ce trecu prin gând și omul își schimbă părerile ca pe

Scanned with OKEN Scanner

haine. Pe urmă iar se enervează și strigă, face spume la gură. Mănâncă oameni! Și-n nouăștrei îl maimuțăreau pe Dumnezeu! Și spuse Îngerul Vuzitr că n-au ce auzi la un gând! Isus Hristos trebuie să moară la Înălțare, că n-are ce sta al meu, că învie și moare! Apoi continuă liniștită uitându-se la perete. Am făcut cuiva un pulover care a evaporat clădirile în care se vedeau cu oameni, că Isus Hristos spune că lumea cealaltă e aceeași cu lumea asta. În nouăștrei primeam răul de Dumnezeu și cântam «Na, că te-am scuipat din gura mea!» și scuipam numai pătlăgele într-un borcan. Isus Hristos a spus «Înjuri nebuni în infern!» și i-am evaporat îngerului plămânii."



Scanned with OKEN Scanner

Vocile unei noi poetici

Citind volumul Domnicăi Drumea, *vocea* (Editura Charmides, 2014), am certitudinea că poezia română a reușit să iasă din vortexul douămiist care părea s-o condamne la statutul unei lirici victimizante. Textele prezente aici ne demonstrează că tendința majoră a generației literare anterioare, aceea de a dezvolta un cult al traumei și al mizeriei în jurul afectului, este lăsată în urmă de tonul deposedat de sentiment al liricii actuale. Corpul abject nu mai devine centru al subiectivității, ci un exponat privit din exterior care se vrea tranșat cu delicatețea unui chirurg hiperlucid. Și totuși, remarcabila ieșire la suprafață a *vocii* Domnicăi Drumea nu mă lasă să nu mă gândesc la alte apariții editoriale cărora, după o contemplare *de la distanță* a literaturii actuale, le putem atribui, fără nicio ezitare, rolul de pionierat pe teritoriul unei astfel de poetici: *cârtița de mansardă* a Teodorei Coman (2012), respectiv *asperger*-ul Ritei Chirian (2012). Și nu sunt foarte sceptic când afirm că acest palier al liricii feminine recente, abandonându-și atributul clișeu de poezie a *fetelor rele*, este capabil să revigoreze coordonatele unei percepții poetice inedite în contextul autohton. Și tot la fel de sigur sunt și când afirm că o astfel de poezie de o frumusețe rece și tranșantă nu se putea cristaliza în literatura română fără impactul major pe care l-a avut antologia de poezie suedeză *Colonia poetică* din 2011. Momentan, în calitate de cititor, nu pot decât să mă arăt entuziasmat și să aștept cu interes fructificarea suflului nordic care se arată suficient de puternic pentru a umfla pânzele poeziei românești și pentru a o îndrepta spre teritorii care așteaptă a fi explorate.

Revenind la textele propriu-zise ale celor trei poete, detaliile care se succed în spațiul ficțional tind

Scanned with OKEN Scanner

să fie condiționate de aceleași reguli. În acest univers tenebros, însă translucid ca un ghețar, poezia tinde să nu mai fie interesată de răceala tăișului, ci de răceala *criminalului*, de acea conștiință contemplativă și manipulantă a unui *Big brother* masochist care își revendică o automutilare spectaculoasă. Spre deosebire de tendința douămiistă de a privilegia corporalitatea mizeră, până la un ciudat soi de extaz al viscerelor, incisivitatea prezentului eu experimental nu mai constă în rezistența de a privi sângele pe care îl pierde prin propriile răni, ci în aparenta amputare a legăturii dintre limbaj și afect care, îndepărtându-l de pulsul biologicului, îi conferă poetului eleganța unui prădător. Asistăm la descoperirea unei noi conștiințe, deposedate de povara simptomului, în care empatia nu mai devine o necesitate a biologicului, ci tocmai un anticorp distrus de viruși. Se dezvoltă, astfel, o nouă subspecie, o lirică a autoflagelării temperate, ce își găsește subterfugiile în adâncurile unei conștiințe reci, dar care posedă certitudinea distrugerii, o distrugere lentă și autoprogramată. Sentimentul ajunge un reziduu, așa cum corporalitatea, alături de întregul arsenal al senzațiilor, nu mai revine în centrul atenției decât ca un motto al automatismului fiziologic. Tonul preia adesea ritmul fracturat al unei sintaxe robotice, în timp ce biologicul tinde să fie înlocuit de o serie de formule predeterminate și sterile care-i anticipează colapsul. Poezia Teodorei Coman aduce, în acest sens, în discuție dimensiunile unei emoții mereu aflate în contrapondere cu o voce autoritară autoimpusă ce îi amână la nesfârșit detonarea, pe când Rita Chirian privilegiază limbajul dictatorial, fals apoftegmatic, al unei entități dematerializate care confruntă afectul cu sângele rece al unui jucător de șah.

În continuarea acestor tendințe, cel de-al treilea volum al Domnicăi Drumea abandonează formula liricii unei vulnerabilități sentimentale, mizând pe calmul și precizia unui prădător care se autoflagelează. De departe, universul ficțional al volumului de față aduce

Scanned with OKEN Scanner

ca structură cu spațiul clar-obscur al filmului *Repulsion* al lui Polanski, în care însingurarea, privată aici de orice intruziune a unei psihoze care să destabilizeze simțul realității, este zguduită de germenii unei lucidități monstruoase: „lucrurile frumoase mă distrug/ sunt mult mai bătrână decât tine/ creatura hibridă căreia îi e mereu foame/ (...) în lumina zilei mă dezintegrez/ creatură hibridă fără inimă/ și fără sex". Imaginarul acestei lirici descinde dintr-un acut simț al distrugerii privite cu detașare. Aici, lumina este un purtător al colapsului, obiectele sunt prezente doar pentru a participa la senzația alienării, iar mișcările posedă lentoarea îngreunată a unei anestezii. Spre deosebire de volumul anterior, *Not for sale*, acum confesiunea se *desentimentalizează*, așa cum o reptilă își abandonează un strat mort de piele: „sunt un oraș contaminat// răzbat până la tine/ prin rețeaua mea sonoră// cu precizia unui metronom/ îmi trimit zilnic amenințări// coregrafia complicată a corpurilor/ înghițindu-se unele pe altele// propria-mi voce/ ca un pat de pământ// fața mea imună/ descompusă". Privirea lucidă renunță la formulele douămiiste ale introspecției care nu depășea sfera corpului ros de tumori, autocontemplându-se printr-un proces tranșant, similar cu parcurgerea unei radiografii: „exclusă/ din marile aglomerări urbane/ stau/ pe margine/ umedă și rece/ ca un pește mort// autocompătimirea/ și atașamentul față de formele umane/ micile explozii de extaz// lumina cade oblic/ mă decupează". Pe lângă rigoarea acestui univers al claustrării autoimpuse și supravegheate cu precizie chirurgicală, profunzimea volumului de față descinde din percutanța imaginilor ce se dovedesc a fi singura rămășită a unei conștiințe care mai amintea de afect. Textele scurte, concepute în maniera unei succesiuni de blitzuri orbitoare, trec dincolo de percepția extremă a generației 2000, mult prea corporală prin hipersensibilitatea pe care o presupunea, centrându-se pe tonul detașat și autoritar al cercetătorului care studiază etapele unei descompuneri premeditate. Astfel, patologicul nu mai reprezintă un

Scanned with OKEN Scanner

interes, decât în măsura în care servește ca mijloc de explorare a dimensiunilor răcelii umane: „dincolo de geamul meu încep loviturile surde/ și râsul stins al cuiva/ care îmi spune că n-o să doară// luciditatea în fiecare dimineață/ în doze mici/ și aerul rarefiat al celor care se bucură// chem aerul să-mi intre în gură/ bunătatea o mai suport/ numai în întuneric". Nu vreau să mai cred într-o poezie ipohondră. Și nici în cel care își oferă ca garanție propria emotivitate maladivă pentru a instaura o lirică frizând autenticitatea. Nu ne mai rămâne decât boala înfruntată cu răceala unui criminal, afectul înjosit de vocea unui dictator invizibil și izolarea care, paradoxal, creează conexiuni într-un univers supus dezumanizării. Tocmai de aceea, mizez pe viitorul acestei poezii de o nebunie lucidă pe care (și) Domnica Drumea o aduce în atenția liricii românești, în cel de-al treilea și, totodată, cel mai reușit volum al său.

Scanned with OKEN Scanner

Poezie clinică

Dacă una dintre marile obsesii ale poeziei (și chiar a cinematografiei) postdecembriste a fost recuperarea istoriei recente într-o cheie deseori exorcizatoare, care friza toate atributele unei stilistici stridente și, destul de rar, pe cele ale unei formule narative cinic-absurde, încercările de depășire a teribilismului poetic douămiist, păstrând însă nealterate principiile ori obsesiile sale tematice, a devenit una dintre principalele provocări ale noului val de poeți români. Pe lângă acest aspect, o astfel de provocare a devenit cu atât mai delicată, cu cât multe dintre tentativele poetice ale ultimului deceniu axate pe cauterizarea violenței istorice prin incisivitatea discursivă riscau (dacă nu chiar au reușit) să atingă limitele unei suprasaturații. Cumva, odată cu conștientizarea acestei crize confesive a unei sensibilități universale copleșite de câmpul gravitațional al eșecului (post)comunist, s-a cristalizat treptat și o anume mefiență a cititorului care tindea să asocieze noile volume *postdouămiiste* dedicate micilor existențe strivite de marea traumă a istoriei cu inutilitatea un act artistic redundant. Cu toate acestea, există anumite voci care reușesc să evite tiparul brevetat de numele marcante ale poeților milenariști, propunând, dacă nu o totală ruptură de materia sa primă, atunci o reconsiderare drastică a instrumentelor de endoscopie emoțională specifice acestei poezii percutante.

Unul dintre aceste nume este Ofelia Prodan (care, de altfel, este o prezență atipică în peisajul literar autohton, sfidând prin debutul său editorial din 2007 principiile adoptate unanim de cele mai importante nume ale generației sale) a cărei versatilitate poetică o plasează în categoria celor mai imprevizibili autori ai momentului. După mai multe volume alimentate de un

Scanned with OKEN Scanner

suflu suprarealist, la care se adaugă și un experiment (din păcate, nu la fel de reușit) cu valențe distopice, și anume *No exit*, Ofelia Prodan pare să își propună în *Fișa clinică* (Editura Charmides, 2018), să regleze conturile și cu tema experienței traumatice (post)comuniste fundamentate pe principiile unui mizerabilism brutal pe care, spre deosebire de mai toți congenerii săi, a evitat-o până acum. Iar acest lucru îi reușește din plin. Mai exact, volumul Ofeliei Prodan reușește performanța de a topi materialul incandescent al unei istorii obsedante pentru promoția poetică a deceniilor trecute în tiparele unei lirici total deposedate de patosul autovictimizant, depășind multe dintre experimentele literare recente care nu au reușit încă să atingă acel grad zero al sensibilității poetice care nu se poate distanța de nucleul fierbinte al propriei emotivități. Într-adevăr, și în poezia Ofeliei Prodan inclusă în acest volum clocotește energia febrilă a unei confesiuni explozive, însă autoarea reușește să tempereze capriciile discursului confesiv-agresiv prin filtrul lucid al unei poezii reci, aproape impersonale a cărei sensibilitate rezonează oarecum cu cel mai reușit volum de până acum al Domnicăi Drumea, *vocea*. Evident, această atitudine aparent paradoxală de a apăsa simultan pe pedala confesivității viscerale și pe cea a cerebralizării excesive ce pare să respingă instinctiv formula auto-compasională a liricii douămiiste nu mai este o noutate absolută în planul autohton, odată cu apariția unor experimente precum de *Garda de corp* de Merlich Saia ori *Și cuvintele sunt o provincie* de Adela Greceanu. Totuși, în timp ce volumele amintite anterior nu vedeau neapărat în riposta la adresa istoriei disfuncționale recente o atitudine programatică, marele merit al Ofeliei Prodan este de a accesa premisele unui fond traumatic generaționist relativ cunoscut pentru a șlefui radiografia unei existențe individuale – mai precis, ale uneia dintre multele existențe de tranziție care marchează trecerea dinspre toposul comunist înspre perimetrul destul de incert din punct de vedere ideologic al pre-

Scanned with OKEN Scanner

zentului – în mici nuclee de proză antisentimental-poetică ce demască impostura oricărei forme de calofilie. Este dificil să închizi într-un singur concept strategia generală utilizată de autoare, din moment ce volumul *Fișa clinică* este deopotrivă un pseudo-roman autobiografic în versuri, oscilând între un crochiu jurnalistic fragmentar fundamentat pe microstructurile narative, condiționate de capriciile memoriei afective, și o retrospectivă calculată care decupează aproape impersonal cronologia faptică a parcursului existențial de până acum, dar și un ușor exercițiu stilistic ce vine în siajul formulei noii poezii, așa-numite, politice deja adoptate de autori precum Teodora Coman.

Inflexiunile micronucleelor poetico-narative ale Ofeliei Prodan ating, astfel, nu doar un cronotop bine definit în harta traumatică a generațiilor de tranziție, ci și o răceală chirurgicală similară unei autoflagelări cinice traduse printr-un soi de voce impersonală și autoritară a celui care cu ochiul necruțător al medicului legal analizează numărul inciziilor de pe corpul victimei: „să fii cuminte la școală să n-o superi pe tovarășa învățătoare/ să înveți și să iei zece pe linie că altfel mă faci de râs/ să-ți mănânci senvișul în pauza de la 10/ și să nu murdărești uniforma iar când se termină orele/ să vii direct acasă și să stai cuminte/ până la 4 când vin eu de la serviciu să-mi spui tot ce ai făcut// să nu te joci cu copiii de la parter că sunt copii de țigan/ și iei păduchi iar eu n-am timp să te despăduchez/ să speli vasele din chiuvetă și să cumperi lapte și pâine/ iar când vin eu de la serviciu să găsesc casa curată de lingi miere (...)". Într-o astfel de schemă stilistică, până și cele mai duioase evenimente din copilăria comunistă capătă o aură incisivă care renunță la orice artificiu cosmetizant ori nostalgic, pentru a sintetiza un atac frontal temperat adus rutinei dezumanizante: „tovarășa învățătoare ne-a pus să cântăm *Trei culori*/ și mie mi-era greață, mâncasem numai banane/ verzi pe care încercasem să le fac coapte (...)/ acum trebuia să cântăm în cor/ și asta era bine pentru că nu se observa că eu cânt fals,/ dar

Scanned with OKEN Scanner

când am început să cântăm, mi-a țâșnit voma pe costumul/ de lână al tovărășei care s-a făcut roșie ca prima culoare/ la față, apoi galbenă ca a doua culoare și,/ când să-mi ardă două palme, voma a țâșnit și mai rău/ și ea a leșinat și s-a făcut albastră ca a treia culoare." Acestor pasaje descriptive li se alătură și câteva incursiuni fulgurante în experiența spitalicească definitorie pentru trecerea înspre maturitate a poetei care, spre deosebire de congenerii săi, nu mai găsește în exhibarea propriilor traume o voluptate compensatorie, ci, dimpotrivă, o totală amputare a elanului vitalist pe care îl înlocuiește cu aceeași luciditate aseptică: „după ce m-au lăsat la spital unde îmi dădeau/ haloperidol și pastile încât doar dormeam și mâncam mult/ (...) după 2 luni/ mă sună maică-mea și mă întreabă cum mă simt/ aproape că am țipat vreau acasă și ea/ după voce nu te-ai vindecat stai acolo să te faci bine/ am crezut că mă prăbușesc într-un hău/ am închis telefonul și m-am dus în camera mea/ m-am băgat sub pătură până peste cap și nici măcar nu am plâns". Totuși, dincolo de inciziile aplicate la rece pe trupul suferind al propriei memorii, cele mai puternice versuri ale acestui volum rezidă în portretele pasagere ale indivizilor care populează universul imediat al sensibilității reflectoare, delimitând premisele unei alienări generale ce demască impostura propriului statut biologic: „era ianuarie ninsese și ne-au scos pe toți în curte/ unii fumau alții tropăiau să se încălzească eu stăteam/ pe o bancă și încercam să-mi dau seama/ de ce nu mă mai bucură zăpada și lângă mine/ s-a așezat o fată grăsuță cu părul lung și blond și privirea pierdută/ avea o năframă pe cap un aer aparte de fecioară spunea ceva/ dar nu înțelegeam nimic stâlcea cuvintele/ și o pensionară vioaie s-a aplecat și mi-a șoptit la ureche/ las-o că e șocată săraca era virgină când au violat-o".

Las în încheiere un fragment consistent din poate cel mai cutremurător poem al acestei *Fișe clinice* care reușește să se plaseze detașat în topul celor mai convingătoare volume ale anului, oferind un exercițiu echilibrat de revigorare a materiei poetice specifice

Scanned with OKEN Scanner

unei generații al cărei vizionarism exploziv părea să fi epuizat resursele necesare unei recuperări temperate a tuturor acestor existențe de tranziție: „doamna Coca, nu vreți o cafea? nu dragă, bea liniștită mie nu-mi/ place/ nici cafeaua nici tutunul eu am alte păcate le zic cruci/ eu am trei cruci de dus în viața asta prima a fost când eram studentă la/ Litere/ la grupa de limbă engleză îmi plăcea tare mult un băiat/ ne-am căsătorit și am rămas însărcinată dar aveam sarcină toxică era să/ mor/ ce era să fac? am făcut avort și m-am dus ca tot omul cu frică/ de Dumnezeu și m-am spovedit dar popa era omul Securității a doua zi/ știau toți profesorii de isprava mea m-au scos în fața clasei/ m-au dat drept exemplu negativ m-au numit dușmanul poporului/ dar eu am fost mândră n-am plecat capul nici n-am intrat/ în pământ de rușine (...)/ pe urmă m-au angajat ca traducătoare afurisiții m-au pus singură/ într-o cămăruță mică și rece avea doar un birou/ cu mașina de scris la care lucram și un reșou iarna așa am făcut otită cu/ puroi/ m-au operat fără anestezie eram dușmanul poporului/ mi-au tăiat și părul aveam un păr negru lung și ondulat eram frumoasă (...)”.

Scanned with OKEN Scanner

Excese temperate

După un debut extrem de bine primit de critică, *Cu genunchii la gură* (Editura Charmides, 2013), Krista Szöcs revine în 2019 cu nou volum, *Berlin* (Editura Nemira), oarecum atipic pentru sensibilitatea retractilă cu care ne-a obișnuit, în care explorează, de data aceasta într-un registru livresc-muzical, *nebunia marilor orașe* care împing alienarea indivizilor înspre experiențe psihedelice liminale. Vehicularea unor concepte precum post-umanism ca principiu central al organizării materiei poetice nu este, în cazul de față, doar un reflex care s-a împământenit ușor în spațiul românesc ca sinonim pentru post-douămiism. Acesta a devenit o necesitate evidentă specifică celor mai recente form(ul)e literare care încearcă să împingă raportul individului cu propria intimitate dincolo de exigențele unei stridențe stilistice, ale unui visceralism automutilant, pentru a explora zone limită ale organicului, în care afectul părăsește corpul dematerializat ori dominat încetul cu încetul de proteze hi-tech.

Refugiul în lumi care oferă surogate existențiale prin intermediul a noi limbaje, ce sublimează trauma nu în vituperații stilistice atinse de tragismul unei istorii bolnave, ci în proiecții cu tentă pre-/post-apocaliptică unde individul renunță cu desăvârșire la capriciile mecanismelor fiziologice, integrându-se într-un univers al pixelilor și vibrațiilor acustice, devine, de altfel, o miză a *Berlinului* codificat în acest volum. Ca o consecință, poezia Kristei Szöcs nu se mai materializează din neputința unui contact cu ceilalți, ci dintr-o imposibilitate a depășirii absenței celorlalți atinși de un fel de flagel al alienării colective. Altfel spus, infernul nu mai sunt ceilalți, ci absența lor. Nu întâmplător, „absența ta/ e singurul exemplu valabil/ într-o lume unde/

Scanned with OKEN Scanner

siberia e cel mai friguros loc/ pe care ți-l poți imagina", în timp ce „stau nemișcată în camera obscură. observ cum îmi schimb conturul". Berlinul Kristei Szöcs este un oraș-fantomă în care sentimentele sunt mai degrabă mimate decât însușite. Poate tocmai din acest motiv absența infernală a căldurii (și chiar și a violenței) umane este umplută de referințele muzicale și livrești, din convingerea intimă că sinceritatea nu mai poate fi atinsă decât într-un alt mediu, mai subtil, artificial, al unui limbaj ce depășește granițele organicului: „voi avea nevoie de/ multe brațe îndreptate spre mine/ de o melodie post-rock pe care/ să pot mișca trupul (...) voi avea nevoie de multe gesturi străine/ o altă limbă să-ți vorbesc/ în ziua când ritmurile acestea/ îmi spun mai multe/ decât numele pe care te strig". Jungla socială a fost, prin urmare, înlocuită de un spațiu copleșit de mutenie în care se preumblă pseudo-extrovertiți dominați de rutină. Nimeni nu mai suferă cu voce tare, nimeni nu țipă, organismul a fost sugrumat de gadgeturi, iar fericirea și tristețea par doar niște sindroame manifestându-se asemenea unor automatisme care răbufnesc dintr-un spațiu imaterial, vecin cu visul.

În lumea fantomatică a Kristei Szöcs, excesul devine singura posibilitate de a îmblânzi absențe ori viduri sociale, din disperarea celui învins de rigorile temperate ale unei lumi dez-umanizate care și-a *uploadat* sentimentele într-o memorie externă de la care se deconectează ori de câte ori perimetrul unei intimități familiare este depășit. Niciodată o apropiere nu este totală, corpurile care se ating sunt, de fapt, doi magneți cu aceeași polaritate, în timp ce ritualurile intimității au fost reduse la mecanisme pavloviene: „atunci când cineva îți lipsește atât de mult încât ai gura urcată, te întinzi pe canapea și numeri de câte ori soarele a venit și a plecat de la fereastră. câmpul singurătății este, cu siguranță, cel domestic." Tot astfel, excesul este incapabil să concureze cu granițele care înstrăinează, care înlătură nu doar apartenența lingvistică a individului la un spațiu, ci și însăși logica propriei sale

Scanned with OKEN Scanner

existențe, catalizând o formă de recluziune stranie din calea realității obiective și lăsând locul unor zone vide, pe care biții o vor popula cu noi siluete: „o parte din mine poate să fie/ absolut reală/ în timp ce locul prin care mă/ plimb e o comedie// personaj artificial pentru care nu mai pot lăsa/ lumina farului/ aprinsă (...) personaj artificial/ ghidat de alexa/ pe holurile din lemn". Altă dată, excesul devine o reacție paradoxală: „sunt un om al exceselor. fiecare gest pe care îl fac are în spatele lui o mie de gesturi pe care le reprim". Și totuși, în ciuda excesului pe care autoarea îl invocă aproape compulsiv, lectura *Berlinului* lasă mereu impresia unui gând frânt, a unui gest în minus, a unei temperări aproape insuportabile care poate poate induce în receptarea cititorului riscul unei neîncrederi totale a poetei în propria voce. Cu toate acestea, organizarea structurală a materiei textuale care refuză parcă instinctiv să atingă apogeul unei răbufniri asumate are o fluiditate cursivă acaparantă asemenea unui playlist muzical lipsit de derapaje tonale care umple absența celorlalți cu noi corpuri ce posedă o sensibilitate stranie, aproape extraterestră. *Berlinul* Kristei Szöcs este, astfel, un volum care deschide orizonturi noi, fără a le explora însă cu desăvârșire, lăsând locul atât unei lecturi muzical-nonconformiste despre noile surogate artificiale ale intimității, cât și unei promisiuni de a duce mai departe (în viitorul cel mai apropiat, sper), intuițiile acestei poezii care marchează, de altfel, una dintre vocile pe care chiar doream să le reascult.

Scanned with OKEN Scanner

Poezie – *larvae* – cinematografie

În destul de multe discuții privitoare la particularitățile specifice celor mai recente generații poetice, a fost invocată afinitatea tinerilor autori pentru discursuri ce depășesc nivelul unei intertextualități consumate strict la nivelul literaturii. Ca urmare, noua poezie nu mai este neapărat privită ca o *sfidare* a unor norme impuse de suflul generației care o precedă, din moment ce mizele poetice nu se mai dau pe terenul unui imaginar comun. Practic, cei mai recenți poeți își manifestă din ce în ce mai evident predispoziția de a își construi universurile sub forma unor excrescențe textuale crescute pe un corpus imagistic ce înglobează arte vizuale ori referințe cinematografice, la care se mai adaugă interferențe cu lumea gaming-ului, a rețelelor de socializare ori a celor mai recente experimente muzicale. Există, în acest sens, o înclinare afișată a noilor autori înspre o așa-numită *estetică* a videoclipului, înspre o stilistică ce funcționează asemenea unui montaj cinematografic concentrat fie în succesiuni de blitz-uri, fie în perspective contemplative, de atmosferă, ce au consistența unor planuri-secvență.

Unul dintre cele mai promițătoare debuturi ale lui 2020, care vine să (re)confirme această dimensiune *cinematografică* a noii poezii, este *Larvae* de Mircea Andrei Florea, unul dintre câștigătorii celei de-a X-a ediții a Concursului de debut Max Blecher. Adept al unei poezii a claustrării, cu vână pentru scenarii absurd-macabre, magnetismul și bizareria textelor lui Mircea Andrei Florea par a crește în umbra lumilor imaginate de David Cronenberg. Nu mă refer aici doar la un simplu paralelism între filmul-cult *The Fly* și titlul volumului de față, ci la o anume coerență imagistică pe care tânărul poet o preia de la regizorul american obsedat de destine

Scanned with OKEN Scanner

ale unor personaje-hibrid ce trec deseori dincolo de limitările umanului (aceeași obsesie manifestată, de altfel, și în romanul său de debut, *Mistuiți*). Întregul volum este străbătut de un anumit aer maladiv, dar nu în sensul unei damnări istorice ori familial-intimiste, ci resimțit ca o alienare genetică, asemenea unei degenerări biologice ireversibile. Existența larvară este reprezentată aici în cel mai literal mod posibil, pe baza unui arsenal comportamental și gestual specific, fără, totuși, ca structura de ansamblu a eșafodajului poetic să depășească parametrii unui realism tangibil și recognoscibil. Pe coordonatele unui cotidian frust al recluziunii (fie și ea în doi), autorul derulează proiecțiile cvasi-somnambulice ale unei percepții acute, dominate de hiperexcitabilitatea unei insecte aflate într-o permanentă căutare a unei surse de lumină. La fel, totul pare să se consume în închiderea rece a unui spațiu aseptic peste care se aude bâzâitul unui neon: „neted, hipersensibil/ retractil la contact/ mirosind a clor/ afară din habitat/ mă reped spre lumină", „uneori îmi e frică, uneori dorm temperat/ și simt că asta-i slăbiciunea pe bune/ căldura precară m-ajunge// retractil la contact, da, asexuat". Alteori, scenariile cotidiene par a fi topite în proiecții metempsihotice regresive, în frame-uri aproape subliminale, ce exhibă atavisme inexplicabile: „părul se adună în cadă/ o rozătoare speriată, proiectată/ din spiritul vechi/ la care am renunțat// acum o reneg// ce frică să-mi fie/ frica nu mă va mai putea urmări// forma mea e alta acum/ așa cum forma craterelor e alta/ după fiecare ploaie/ odată la câteva milioane/ de ani". Urmând aceeași logică structurală, coabitarea devine un act parazitar, o stranie formă de paranoie în doi, amintind de universul imaginat de Tracy Letts în *Bug* (piesa de teatru ecranizată în 2006 de William Friedkin): „ești doar un corp/ legat de alt corp/ legat până la urmă de mine// te voi devora// nimic/ nu ne va separa".

Această hipersensibilitate este, periodic, scurtcircuitată de micro-scenarii ale lumii de dincolo de ziduri,

Scanned with OKEN Scanner

care, la rândul lor, dezvoltă hibridizări animal-umane ori dereglări genetice într-o succintă panoramă a unei degenerări universale: „*În South Florida, un tânăr acuzat pentru uciderea/ a doi oameni și mutilarea unuia dintre ei/ a fost diagnosticat ca suferind de licantropie.*”. Interesant e că majoritatea acestor intervenții sunt deseori preluate de autor ad litteram de pe site-uri de știri ori din programe televizate. Bâzâitul neonului în care se proiectează forfota larvară a spațiului intim este, astfel, înlocuit constant cu zgomot alb. Un zgomot alb care, de asemenea, rezonează cu spațiile ficționale ale unui alt autor trecut la un moment dat prin filtrul regizoral al lui Cronenberg – Don DeLillo. Mai precis, volumul lui Mircea Andrei Florea se încarcă de ariditatea lumilor proiectate de autorul *Punctului Omega* în care poezia și insațiabilul gol interior devin cele două focare în jurul cărora se trasează traiectoria cotidianului: „mereu mă gândesc la un loc pentru noi/ aseptic, rece, alb, unde să fim/ mai productivi, vulnerabili// unde liniștea va scoate la suprafață ghețari”. Tot astfel, anumite blitzuri imagistice par desprinse din peisajele deșertice, cvasi-onirice ale unei Americi pre-apocaliptice: „construiesc un paradis nutritiv/ un spațiu adamantin// departe de mine craniile caprelor/ sunt înghițite-n în nisip// aici lumina e o altă tehnologie/ menține o stare alertă/ pielea palidă, vineție”.

Dincolo de această stranietate vibrantă, poate singurul mare risc al volumului este inconstanța tonalității autorului care apelează, fără o justificare anume, fie la un *biografism* mai mult sau mai puțin racordat la exigențele impuse de majoritatea textelor („vii pe canapea, vrei să ne uităm la porn împreună ...”), fie la teribilisme nu neapărat necesare în ecuația generală a acestui coșmar *larvar* („îmi bag capul sub apă, nu văd nimic/ ascunde-te, vin”). Totuși, în majoritatea cazurilor, aceste *scăpări* nu sunt niște stângăcii, ci, mai degrabă, *reziduuri* ale unei sensibilități poetice aflate la debut care încă nu și-a descoperit zona de confort sau adevăratul potențial. Dar asta nu înseamnă că *Larvae*

Scanned with OKEN Scanner

este un volum lipsit de calități. Dimpotrivă, chiar dacă nu oferă o perspectivă întotdeauna omogenă, Mircea Andrei Florea îmi dă aproape certitudinea unei evoluții speciale pe terenul poeziei momentului.

Scanned with OKEN Scanner

Limitele intimității

Explorarea identitară fundamentată pe o serie de formule discursive adesea declamative a devenit oarecum o etichetă de netăgăduit a poeziei postdecembriste. Biografismul, alături de toate avatarurile sale intime și extime, avea să coaguleze centrul de greutate al unei lirici confesive, torsionate și exorcizatoare. Demersul douămiiștilor, de a scurtcircuita aparenta acalmie care părea să fi pus sub semnul tabuului pulsiunile demoniace ale individului, își propunea reabilitarea unei identități în plină criză existențială. De curând, s-a ajuns chiar să se creadă că forța confesivă a milenariștilor a epuizat mijloacele de investigație a *eu*-lui ce își definise propria consistență pe baza unei istorii denaturate. De aici, etichetarea autenticității drept produsul microscopării propriei identități nu a făcut decât să încetinească tot mai mult găsirea unor formule inedite de explorare a discursului liric. S-a ajuns astfel la un fel de mitologie a sindromului prin care percepția propriei intimități avea să fie total reconfigurată. Recentele volume de poezie semnate de Rita Chirian ori de Domnica Drumea certifică această nevoie a eului care, pentru a-și reconsidera perspectiva asupra realității extime, are nevoie tocmai să se debaraseze de propria memorie. Alienarea erodează insulițele de amintiri, favorizând o luciditate monstruoasă, în timp ce intimitatea devine doar o certificare a unei existențe strict biologice, nicidecum o interiorizare a istoriei obiective. Această tendință autistă, de abandonare a propriului eu pe baza unui exercițiu de *desensibilizare*, care face din individul ce-și deplângea vulnerabilitatea un observator lipsit de pulsiuni și înzestrat cu o senzorialitate rece, avea să își delimiteze o nișă cu mult potențial, dar care încă mai așteaptă să fie explorată.

Scanned with OKEN Scanner

Odată cu volumul de debut semnat de Merlich Saia, mi se oferă siguranța că posibilitățile de recondiționare a liricii contemporane sunt departe de a se fi consumat. Volumul *Garda de corp* (Editura Tracus Arte, 2014) devine expresia unei modalități de explorare inedite, prin care individul pare să se autoanalizeze din exterior, pe baza unui experiment de debublare, a unei tendințe schizoide de a se raporta la dimensiunile propriei intimități. Ne confruntăm cu un fel de sindrom al duplicității, în care intimitatea nu mai poate fi explorată decât pe baza unui substitut biologic. Individul respinge raportarea la coordonatele biografismului, tocmai pentru a nu se complăcea la un nivel de percepție subiectiv, revendicându-și propria istorie ca pe o alter-biografie. Se face, prin urmare, trecerea înspre o zodie a surogatelor existențiale, în care percepția de detașează de corp, printr-un joc straniu de manipulare și de supunere. Încă de la poemul care deschide volumul de față, dualitatea individ-surogat este anunțată, printr-un limbaj fals confesiv: „viața șefului meu este cea mai importantă viață. mai importantă decât toate celalte. decât propria mea viață./ îl păzesc de trizeci și trei de ani și singur am înfruntat toate primejdiile care l-au pândit de pretutindeni. (...)/ viața mea e doar în slujba lui. sunt garda de corp și știu cel mai bine să am grijă de corpul care mă plătește.". Paradoxul acestei poezii stă, astfel, tocmai în plasarea confesivității și a tendinței evazioniste din fața propriei biografii sub aceeași cupolă. Individul care spune povestea celui căruia i-a cedat propria istorie – asta pare să ne semnaleze la fiecare pagină volumul prezent care-și contrabalansează detașarea printr-o visceralitate latentă. Pe baza acestor premise, jocul identităților, plasat între revoltă și supunere, mută acest experiment *schizo* la un cu totul alt nivel. Fascinația care treptat se transformă în dependență, deghizată ulterior într-un soi de respingere combinată cu devotament, face din poezia lui Merlich Saia un tratat despre modalitățile de manifestare ale sindromului Stockholm redus la un

Scanned with OKEN Scanner

singur individ. Practic, victima și agresorul sunt una și aceeași persoană. Această formulă de raportare la propria identitate este asemănătoare (doar ca structură, nu și ca registru de abordare) cu miza filmului *Being John Malkovich*, în care personajul *intră* în propria minte, fiind terifiat chiar de dimensiunile propriei intimități și de omniprezența propriului chip. În mod similar, în cadrul volumului *Garda de corp*, ne confruntăm cu un soi de captivitate în propriul corp, în care observatorul rece devine când fascinat de vulnerabilitatea receptorului hipersensibil („toate lucrurile îngheață o vreme./ rămân cu adevărat invizibil. am grijă ca lumea șefului să fie vizibilă./ nimic nu mă perturbă. sunt foarte sigur pe toate gesturile mele./ am început să-l copiez. îl imit într-atât de bine încât uit"), când revoltat de limitarea pe care este forțat să o suporte („îmi imaginez cum îl omor pe merlich saia./ chiar și din acest loc într-atât de liniștit și atât de departe aud zgomotul infernal al inimii lui. (...)/ pentru ruptura dintre carda de corp și merlich saia nu am găsit încă niciun nume. asta mă neliniștește."). Această delimitare a unui avatar existențial obsedează întregul volum, fundamentat, de altfel, pe o permanentă criză identitară, în care eul nu mai este altceva decât produsul unui sindrom al înstrăinării.

Sunt convins că lirica intimității va fi nevoită, la un moment dat, să-și depășească tendința de a se rezuma la limitele autoimpuse de propria corporalitate. Poate că acesta ar fi demersul firesc: nu vom fi capabili să abandonăm abjecția atât de exacerbată a douămiiștilor, decât printr-o detașare asumată. De aceea, consider că Merlich Saia, cu acest prim volum de excepție, ne certifică faptul că viitorul poeziei intimiste fie va fi pus sub semnul detașării și al decorporalizării simptomatice, fie nu va fi deloc. Iar acest lucru nu mă poate face decât să aștept în continuare următorul stadiu: o intimitate lipsită de pulsiunile biologicului.

Scanned with OKEN Scanner

Irealitate-noapte-lumină

Dincolo de artificiile discursive care rafinează pe parcurs această incursiune dificilă prin spațiile umbrite ale unui univers îngust și sufocant trăit la limita narcolepsiei, prima senzație ce decurge din lectura volumului de debut al poetului Ovidiu Komlod, *noapte-lumină* (Casa de Editură Max Blecher, 2017) aduce cu cea a unui zgomot sugrumat emis de un cap strivit de o pernă. Deloc întâmplător, s-ar spune, pentru un proiect poetic care se fundamentează aproape în întregime pe un proces migălos de oniroscopie (să mai amintim și de *Nocturnalul postmodern. Când visele imaginează hiperindivizi cu onirografii* – publicat cu doi ani în urmă de același scriitor, însă sub semnătura lui Laurențiu Malomfălean?) sublimând încrâncenata luptă a individului cu propria biografie în insule de somn greu ce se deschid în pagină prin tușe imagistice pregnante.
Într-adevăr, este o vocație a damnării în tot acest supliciu cotidian, de după trezire, în care individul, cu senzorii hiperexcitați, pare să fie vulnerat de cea mai mică particulă care sparge omogenitatea perimetrului intim. Dacă poezia deceniului trecut își alimenta vitalitatea din scenariile fatidice ale biografismului, contemplându-și cu superbie decăderea în mijlocul câmpului minat, noile perspective cu care Ovidiu Komlod cochetează în volumul său de debut vin dintr-o estetică a mefienței care supraliciteză tragismul potențial al zilei de mâine. Departe de a fi posedat de mania distrugerii, a condamnării unei ereditați maladive în nuanțe stridente și exorcizatoare, vulnerabilitatea acestui privitor bântuit de paranoia, ce se lasă în subtext impregnată de atmosfera kafkiană a dezastrelor domestice guvernate de tatăl-dictator („voi păstra lamele-n mine/ ca pe singura dovadă/ palpabilă de iubire/ a tatălui meu

Scanned with OKEN Scanner

–/ măcelarul", „în numele tatălui. fiului. sfântului vid// simte că-n sângele lui diluat înoată globule/ din sângele tatălui său din sângele putred/ al tatălui tatălui său"), deturnează permanent raportarea obiectivă la coordonatele realității larvare, mici banale și sordide: „îmi țin capul pe gât./ un cârlig ascuțit pentru carne/ visând la cea mai posibilă dintre lumi", în timp ce „mă cutremur la gândul că/ faptele se vor transforma/ tot mai repede-n/ amintiri amnezii și coșmaruri". În acest sens, individul nu mai are nevoie de o raportare la un trecut traumatic care să-i insufle materia organică, poate nici măcar de un prezent palpabil. Refugiul în virtualitatea dezastrului iminent este mai mult decât suficient, la fel de bine cum intertextualitatea funcționează asemenea unui surogat existențial care vine să justifice retragerea din lume a observatorului. Astfel, privite de la distanță, textele lui Komlod care își exhibă natural descendența blecheriană, în special, ale cărei fantome dinamitează confortul observatorului („exercițiile de irealitate" iau forma unor „sanatorii de tuberculoză nervoasă.// majoritatea poemelor în aceeași poziție.// halucinant// îmi doresc un corp transparent") alternează cu scenele de un banal rigid care s-au demonetizat atât prin ciclicitatea lor, cât și prin impostura convențiilor sociale prefabricate: „nu s-a-ntâmplat nimic special o zi ca oricare alta/ sfârșindu-se nici mai devreme nici mai târziu./ mamele au vopsit ouă le-au pus la rece/ o zi cu speranța turată la maxim/ în care poeții nu scriu.", „Mesajele de crăciun. Atâta belșug să nu îl puteți duce. Un soare în care să nu îl puteți îndura.", „acuma toată lumea se ia în serios/ felicită și binecuvântează/ fără să știe de ce// obligați să ne bucurăm./ ca și cum asta se poate cuantifica/ nici nu mai spunem decât *sărbători*/ ca și cum din oficiu ar fi fericite"). Cumva, mergând pe urmele verdictului dat de Jean-Marie Domenach, pentru Ovidiu Komlod o lume lipsită de tragic este toxică, insuportabilă, ce se dezintegrează lent în cinetica previzibilă a rigorilor sociale de *bun-simț*, așa cum liniștea nu este o împăcare a forțelor invizibile ce echilibrează polii unei clipe,

Scanned with OKEN Scanner

ci picătura de apă care corodează angrenajul zimțat al armei ce își ucide inventatorul: „aștept acalmia de după depresie/ când următoarea depresie se ridică din carne și sfârâie/ lent", „tot ce ating e năpădit de tristețe/ cu două secunde înainte s-o fac", pentru ca, în cele din urmă, totul să se rezume la „stai liniștit/ întotdeauna se poate mai mult înlăuntru/ mai rău. și mai mult". Numai în urma unei astfel de reflecții, cuvintele par să își piardă scopul, întrucât finalitatea lor nu mai este relevantă: „de parcă pământul ar avea trebuință de vreun cuvânt" „să nu fii patetic/ să nu pui cuvântul în poezie/ să-și smulgi degetele când îți vine să-l folosești".
Evident, în tot acest proces de negare a datelor unui cotidian în care viața și-a denaturat funcționalitatea biologică (terifianta imagine a tatălui ce este alimentată retroactiv de fobiile unui fiu care glisează încontinuu înspre centrul gravitațional al unui viitor ipotetic și nimicitor), iar cuvintele au murit pe pagină, dovedindu-și inutilitatea, poetul își asumă anumite riscuri prin exacerbarea, uneori la limita gratuității, a tentativelor de racordare la exigențele exterioare. Asemenea unei insecte care, cu cât se zbate mai înverșunat, cu atât de înfășoară și mai mult în pânza păianjenului, Ovidiu Komlod tinde să recurgă la o autoironie/ autovictimizare cu un aer mult prea moralizator („cel mai bine ar fi să mă culc de tot. să visez de tot./ să nu fii patetic fii simpatetic simpatic/ fii prost nesimțit nemernic și ticălos/ vei avea succes/ până la ultimul strop de furie nemărturisită") care, pe spații mai largi, ar putea să afecteze nucleul sensibil al acestui proiect inteligent și complex, al cărui evazionism onirico-intertextual promite, încă de la debut, un poet ofertant în cadrul panopliei liricii autohtone.

Scanned with OKEN Scanner

Însemnări pe rețetare

Lista de ingrediente e simplă: o viață, multă hârtie și câteva mâini (unele fiind folosite pe post de scut). Rețeta pe care Nora Iuga ne-o propune în unul din cele mai profunde volume de poezie ale sale reușește, în schimb, performanța de a depăși convențiile literaturii (auto)biografiste. Republicarea din 2012 a volumului *Piața cerului. Jurnal de bucătărie* (care, grație Casei de Editură Max Blecher, păstrează versiunea originală a textului) ne apare astăzi ca unul din marile artefacte ale literaturii române puse sub semnul cenzurii ceaușiste, păstrându-și intactă forța confesivă și, totodată, exorcizatoare. Mizând pe amestecul de poezie, proză și jurnal, autoarea, deși se plasează sub zodia biografiei, face ca reflecțiile intimiste să nu sfârșească printr-o devoalare exhaustivă. Dimpotrivă, tehnica pe care Nora Iuga pare să o cultive în prezentul volum tinde spre o subtilă mascare a istoriei personale. De cele mai multe ori se ajunge chiar la o autoeliminare din centrul propriei vieți: „sunt un braț amputat. sunt corpul meu pe care l-am pierdut.". Treptat, observăm că miza volumului migrează dinspre istorie spre verosimil, dinspre amintire spre dorință. Mimarea confesiunii autentice se transformă treptat în căutarea unui substrat biografic (adesea fictiv) care să plaseze prezentul pe o treaptă superioară. Astfel, bucătăria, ca exponent al intimității căminului, devine locul de întâlnire al identităților care se bat, în cadrul aceluiași individ, pentru supremația asupra biografiei. Pe de o parte, întâlnim un eu tabuizat (istoric, apăsat de cenzură, mimând lipsa unui impuls intrinsec, care-și consolidează viziunea în imagini onirice și, aparent, dezrădăcinate din cotidian), pe de alta, un eu intim (pseudoistoric, care își delimitează discursul reflexiv dincolo de interdicțiile socio-politice, fără să

Scanned with OKEN Scanner

depășească spațiul propriei identități). Bucătăria își surclasează cu timpul atribuțiile primare, convențiile arhitecturale sunt insuficiente; ea capătă autonomie tocmai prin exploatarea metaforei pe care se fundamentează ritualul de transformare al substanțelor, devenind astfel un spațiu al izolării, dar și al regăsirii identitare, privilegiind instinctul agresivității ce are ca miză descoperirea *biografiei* dorite. Metamorfozarea materiei în hrană este, de fapt, principiul de stabilire a coordonatelor spiritului. Captivitatea este exclusă din ecuație, din contră, bucătăria devine un sanctuar în care invitatul ia contact cu rețetarul propriei identități. Mergând pe acest traseu, obsesia pentru imaginile copilăriei revine în lirica Norei Iuga cu scopul de a consolida demersul ce precedă actul de *autofagie* pe care îl presupune maturitatea scriitorului de mai târziu. Totuși, unul din centrele de greutate ale volumului de față nu îl constituie paradisul plin de culoare al copilului universal, ci, mai degrabă, structura unei copilării forțate să se maturizeze. Mai mult, copilăria pare să ascundă germenii unei biografii puse sub semnul tăcerii. Istoria este privită ca materializarea unei fatalități, în care poezia încearcă să își găsească un relaș expiator: „frică dulce frică bună/ incurabil viciu de fericire (...)/ nebănuite sunt descoperirile nervilor/ hârtia se turnesol consfințește/ legea conservării materiei". Tot astfel, trecutul își pierde aura mitică, plasându-se când sub vârsta germinativă a terorii și absurdului („era chiar dragostea/ căruntă și despletită/ după trasul zăvoarelor/ dragostea plescăind (...)/ și când te gândești că ridicolul/ a fost la început un ritual"), când sub imperiul camuflării și falsității („sunt caractere/ împinse cu de-a sila în rugăciunea ta/ ca o invazie/ oare ce machiaj își pregătește amintirea..."). Mixtura de voci privilegiază observațiile acide, mizând mai mereu pe o tehnică a disimulării. Discursul oniric și voit infantil nu ezită să ascundă *la vedere* reproșurile aduse unei societăți care, prin mimarea unei orbiri, refuză să își schimbe statutul decăzut: „văd viitorul fluturând halatul/ lui Muhamed

Scanned with OKEN Scanner

Ali limba unei fiare înfometate/ și iar cearceafuri pe frânghii traiectorii nesigure (...)/ mult timp după aceea/ în lașitate și învălmășeală/ pluteam deasupra cataractelor/ orizontul se întindea ca o mână (...)". Te(a)ma descoperirii sinelui se materializează, iarăși, printr-un soi de joc infantil al orgoliilor, în care regnurile lumii vii își dispută supremația: „memoria copacului și a animalului/ nu știu să o folosesc/ nu știu cum să pătrund în libertate (...)". Jocul apare ca substituent al trăirii. Sau, altfel spus, orice reflecție (auto)biografistă sfârșește în mâinile unui copil care-și modelează figurinele din propriul vis. Tocmai de aceea bucătăria ne dă, de cele mai multe ori, impresia unei scene pe care poeta își execută numărul de deconspirare a propriului trecut. Vocile pluristratificate ale instanței poetice nu anticipează scindarea personalității sub presiunea unei cenzuri exterioare ci, mai degrabă, propune demersul (poietic) de recompunere a unei identități primare. Poate acesta este motivul pentru care Norei Iuga își plasează lirica sub semnul copilăriei („eu sunt acest lucru frumos/ pe care copilul îl va arunca/ peste două minute"), oferindu-ne totodată un festin poetic după care literatura română a așteptat aproape două decenii pentru a-l putea savura în toată splendoarea sa.

Scanned with OKEN Scanner

Ceaușima, mon amour

Ieșit de sub tipar după șase ani de la *Dilecta* și șapte de la *Scrisorile din Arcadia*, cel mai recent volum de versuri semnat Octavian Soviany, *Pulberea, praful și revoluția* (Casa de Editură Max Blecher, 2012), schimbă statutul discursului poetic profund interiorizat, eliberându-l de constrângerile intimiste. Adoptarea acestei tehnici vine, oarecum, în sprijinul concretizării unei panorame obiective asupra istoriei recente, dar și a unui prezent post-apocaliptic, încă posedat de spiritul Ceaușeștilor. Spre deosebire de *Scrisorile din Arcadia*, unde autorul miza pe descrierea unui spațiu coșmaresc, în care trauma devenea un dat intim, personalizat, al instanței poetice, în volumul de față se produce un transfer de traumă între personajele participante, ajungându-se la o viziune omogenă și globală asupra trecutului apropiat. Tocmai de aceea, rafinamentul scrierilor anterioare, predispoziția (adesea obsedantă) spre estetizare a discursului – care este, de fapt, marca unei poezii hiperpersonalizate – nu își mai regăsește locul în această frescă sumbră, cu tente grotești: „Oameni fără/ iubite și fără/ neveste. Oameni/ care rontăie sticsuri/ într-un vagon de/ metrou ca niște/ șoareci bătrâni/ și își pipăie/ gâturile zbârcite./ Oameni care se/ întorc de la lucru în/ pelerine uzate de/ ploaie, ca o/ armată învinsă,/ purtând în sacoșe/ funingine și/ miros a rom ieftin./ Oameni/ transpirați și/ murdari/ care se uită/ unii la alții cu ură. (...) O fantomă/ umblă iarăși/ prin europa./ Și îmi vine să/ urlu/ spre cartierele/ bogătașilor: «Trăiască/ revoluția mondială! Trăiască/ lenin și troțki!»”. Confesiunea se debarasează de haina excesiv de senzorială (specifică scrierilor precedente), iar artificiile ornamentale apar mai degrabă ca niște scăpări stilistice care frizează (auto)ironia în acest decor postrevoluționar, minimalist

Scanned with OKEN Scanner

și decadent. Detaliile se succed, aparent, neglijent, autorul mimează un univers al cărui mecanism a devenit autodistructiv: „Eu trebuie să/ stau la masa asta din/ cârciumă și/ să trec în/ revistă/ toate formele/ pe care le/ poate lua golul/ într-o seară de/ sâmbătă./ Cărți/ soioase de/ joc. Mâini de femeie/ ca/ florile/ de cartof. Un/ chibrit ars între două/ degete/ îngălbenite de/ nicotină." Trauma colectivă este rezultatul introspecției unei biografii colective – un soi de Asociație a Revoluționarilor Anonimi –, căci, într-un astfel de decor crepuscular, identitatea își pierde consistența, cu atât mai mult cu cât versul pare să ia forma unor necrologuri care *elogiază* existențele fade, încremenite în banal, a unor personaje pe care istoria le-a depersonalizat: „În noaptea când a/ murit inginerul/ nici o stea nu s-a/ clintit de la locul ei./ Bețivii din rahova/ au băut, ca de obicei,/ până la ora închiderii." sau „emil a murit înghețat/ într-o noapte de iarnă/ pe scările unui bloc./ Avea cancer la gât/ și/ cu vocea lui șuierată/ povestea despre/ spectacolele lui pintilie/ din anii ,60 și despre/ picioarele sale/ umflate." Pe alocuri, vocile personajelor se întrepătrund, dar fără să se desprindă de contextul istoric ori să se materializeze într-o identitate coerentă. Acest melanj de (pseudo)identități anticipează paleta de stiluri (neomogene, am crede) aparținând diverșilor poeți, pe care Octavian Soviany le adoptă și cărora le reconfigurează traiectoriile. Astfel, în *mica artă poetică*, text care ne aduce aminte de *Lecțiile* lui Nichita Stănescu, stilul impersonalizează discursul poetic (în sensul că nu îl atribuie unei identități, ci unei colectivități), în încercarea de definire a coordonatelor spațiului ficțional: „Ca să scrii un/ volum de versuri/ mergi mai întâi la/ cârciumă și/ bei relativ mult./ Acolo/ îți vor veni niște versuri." Peste acesta se suprapune vocea lui Edgar Lee Masters, părintele poemelor-epitaf, căruia chiar îi este închinat unul din textele volumului, dar și a lui Homer pe care Soviany își consolidează diatriba: „Cântă,/ zeiță a răzbunării,/ zeiță a răzbunării și/ a istoriei, praful și/ pulberea monumentelor,/ sarcofagele, criptele de

Scanned with OKEN Scanner

granit,/ catacombele, cântă/ despre eroi și/ despre mormintele lor, dar/ mai ales, cântă, zeiță/ a neîndurării și a/ mâniei, viforul roșu al/ marilor revoluții, cu/ oameni înconjurați de granit".

Depărtându-se de lirica încărcată de senzualitate și rafinament care îl individualizase în panorama poeziei românești, Octavian Soviany, în volumul *Pulberea, praful și revoluția*, duce la extrem viziunea sumbră pe care o conturase în *Scrisorile din Arcadia*. Însă detașarea de formulele poetice ce l-au consacrat nu seacă acest volum de percutanța pe care orice mare carte de poezie trebuie să o posede. Desființarea propriei identități stilistice nu pare să fie decât rezultatul desființării propriei identități transliterare. Iar spectacolul dezumaniza(n)t prezentat în decursul acestui poem nu face decât să certifice faptul că istoria și artificiul sunt două laturi incompatibile ale mecanismului textual. Sustragerea de la rigorile stilistice și tehnica evazionistă de a împrumuta alte voci poetice în acest fals tratat despre pastișă conturează, de fapt, universul celor cărora identitatea le-a fost interzisă. Căci, pentru Octavian Soviany, politicul exclude umanitatea în măsura în care istoria există pentru a fi justificată (și, prin urmare, compromisă) de un manifest.

Scanned with OKEN Scanner

Orice înger twink este înspăimântător

Tocmai când eram pe punctul de a spune că noii poeți debutanți și-au cam epuizat inventivitatea în lupta lor cu propriile *biografeme*, iată că dau peste un volum absolut uimitor care mă face să îmi mușc limba – *Jazz pentru iguane* de Răzvan Andrei. Cu rușine, aflu că acest volum a avut deja o primă ediție în 2017, la Editura Brumar, pentru ca Editura Cartea Românească să publice în 2019 o ediție revizuită și adăugită. Spre deosebire de volumul *original*, această nouă ediție a reușit, însă, să ajungă și la mine. Ce noroc! (A spus cineva că vizibilitatea unei edituri nu este importantă?)

Informându-mă acum mai bine despre carte, observ, totuși, că receptarea critică a fost extrem de punctuală. Și elogioasă – cartea trecând cu brio de filtrele câtorva dintre cei mai exigenți critici ai momentului: Marius Chivu, Mihai Iovănel și Cosmin Ciotloș. Atât de elogioasă, încât volumul lui Răzvan Andrei se va afla, cu siguranță, printre topurile celor mai bune cărți de poezie ale ultimului deceniu. Și chiar merită pe deplin acest statut, din moment ce autorul reușește, în sfârșit!, să extindă perimetul confesiunii poetice înspre noi spații, puse foarte mult timp sub semnul tabuului – poezia LGBTQ. Evident, nu (doar) tema face poezia și chiar cred că i s-ar face o mare nedreptate volumului dacă am afirma că marea sa calitate constă doar în curajul și asumarea autorului. Într-adevăr, există mult curaj în această poezie, însă el este susținut de un eșafodaj lexical ingenios, cu o luminiscență vibrantă, ale cărei surse se desprind din afluenții (anti)misticismului expresionist și suflul beatnicilor. Tot astfel, în poezia lui Răzvan Andrei reverberează și vocile lui Walt Whitman ori Frank O'Hara. Iar dacă ar fi să găsim niște *corespondenți* autohtoni contemporani, am putea

Scanned with OKEN Scanner

la fel de bine să spunem că această poezie este dozajul perfect între vizionarismul lui Radu Vancu și incisivitatea Elenei Vlădăreanu. Sau între maximalismul lui Marius Conkan și inventivitatea lexicală a lui Florentin Popa. Dar, oricât de multe *descendențe* am încerca să identificăm, asta nu diminuează cu nimic calitatea volumului care umple, în peisajul poeziei noastre recente, un vid lăsat de un discurs intimist poate prea evaziv, imploziv, minimalist ori, pur și simplu, tern. Iar despre *Jazz pentru iguane* putem spune orice numai asta nu. Dimpotrivă, această poezie are un vitalism vituperant ce țâșnește dintr-o sintaxă aluvionară, expansivă: „Capete// CARE/ Dizolvă trandafiri în eprubete abstracte și ung/ Marginile nopții cu vaselină.// (...) CARE/ Se-ntind pe canapele din piele-ntoarsă aduse/ Din Tibet. Și-așteaptă/ Heruvimi blonzi să-i privească din cer cu ochi/ Mulți. Verighete sticloase năpădite de omatidii rogvaiv// (...) CARE/ Îngenunchează în catedrale de bazalt și aprind candele/ Pentru mamele lor vrăjitoare. Ejaculând/ Barili de spermă harismatică spre hăuri de cilindracși.", „Noi suntem fața și reversul, memoria, uitarea,/ Inelele arborilor se strâng în jurul nostru ca zeii lângă/ o catedrală în flăcări,/ Noi nu avem timp, noi nu avem spațiu,/ Suntem tusea și oftatul dintre două mișcări simfonice,/ Suntem țigara de după juisare, liniștea oprind ceasul/ după ultimul icnet,/ Copiii nenăscuți și fluturii posibili,/ Teama de noapte suntem și judecata de apoi a sinapselor". În miezul acestor vortexuri lexicale amețitoare se cristalizează nuclee imagistice pulsatile care, asemenea unor epifanii, fascinează cu aceeași intensitate cu care înspăimântă. Poezia lui Răzvan Andrei are ermetismul (a se înțelege, pe alocuri, conceptualismul) viziunilor oraculare și suflul tempestuos al scrierilor escatologice. Orice revelație este o spadă cu două tăișuri. Orice înger *twink* este înspăimântător. Versurile capătă, astfel, o încărcătură cvasi-profetică, ginsbergiană, luând forma unor litanii sumbre îmbibate în seruri tanatice: „Eu n-o să vă mint: și noi vom muri! (...) Da!

Scanned with OKEN Scanner

Și-n carapacea ta de twink se țese pe tăcute o moarte cu aripi de fluture negru și/ o armată de viermi se antrenează chiar acum/ să-ți sfâșie carnea!/ Dar cuvintele astea și strigătul fricii din noi – ele nu, ele nu vor muri! Pentru că ele sunt/ procesul-verbal al suferinței tale mute, sunt plaga/ deschisă din mijlocul cerului...". Este ceva traklian în toată atmosfera asta crepusculară de zbucium, care câteodată frânge energia febrilă a unei anateme printr-o luciditate cinică: „În mijlocul tuturor lucrurilor stând, uimește-te! (...) Ce contează că ai iubit și iubirea ți-a scăpat printre degete,/ Ce contează că ai dansat de multe ori pe mese și că ochii erau/ ațintiți asupra ta,/ Ce contează că stai acum în spatele cortinei și/ reflectoarele s-au stins?/ Păstrează-ți capacitatea de a fi uimit, privirea tânără,/ Chiar dacă viața e sau nu, chiar dacă identitate există sau nu..." Același cinism este câteodată distilat în tonuri de (auto)compătimire, în scenarii tandre de „singurătate granoblastică": „Hei, tu, copil al părinților heterosexuali (...) Hei, tu, din satul în care te sufoci îndrăgostit de brațele tatălui,/ de coapsele lui protectoare,/ Tu, care ștergi cu mâneca hainei tale luminile de pe lucruri,/ așteaptă-mă!"

Sunt multe poeme bune și foarte bune, atât de multe, încât ar fi inutil să citez din toate. Poate singurul mare defect al acestui volum vizează strict organizarea materialului textual (destul de dens, ce-i drept – cartea are peste 100 de pagini), care, în loc să alterneze omogen intensitățile poemelor, urmează formula unui decrescendo. Dar mi se pare că încep să fac aiurea pe cârcotașul. Nu are rost să mai insist: *Jazz pentru iguane* este o lectură obligatorie.

Scanned with OKEN Scanner

Discreție incisivă

Poezia catalogată la modul laudativ drept *îndrăzneață* a fost mai mereu adresată volumelor incisive, percutante, viscerale etc. Cu atât mai mult, acest calificativ a tins să devină poate cea mai meritorie distincție acordată volumelor scrise de poete. Evident, absolutizarea acestui criteriu este absurd, din moment ce strigătul nu este singura cale de a accesa zone nevralgice ale sensibilității. Există, deci, și o poezie a șoaptei deloc ostentative, a unei intro-/extro-specții temperate, a cărei *îndrăzneli* se justifică nu neapărat prin mi(s)tificarea unei traume mai mult sau mai puțin ficționalizate, ci prin captarea unei atmosfere cu tentă familiară în care tocmai absența stridențelor contrapunctice, tocmai amortizarea detonărilor iminente dau consistență corpului poetic. Bineînțeles, o astfel de formulă nu este extrem de recentă, gândindu-mă, de exemplu, la volumele Kristei Szöcz unde retractilitatea este compensată fie de o dimensiune oniric-livrescă, fie de un avânt muzical-psihedelic. Totuși, dacă există un volum recent care nu are nevoie de astfel de *pârghii* complementare pentru a contempla dintr-un *close distance* temperat paradoxurile orizontului domestic, acela ar fi *Scrum*, debutul Veronicăi Ștefăneț (Casa de editură Max Blecher, 2019).

Este greu de precizat în ce constă forța acestui volum și asta pare să fie, de fapt, marea sa calitate. Asta pentru că impactul vizat de autoare nu merge pe formula unei scurtcircuitări locale, izolate, prin contactul cititorului cu un singur poem; energia insidioasă a acestui volum devine coerentă, perceptibilă doar prin actul parcurgerii sale integrale. Dacă ochiul cititorului de poezie s-a obișnuit oarecum să identifice punctual, aproape la nivel grafic, zonele de tensiune, echilibrul

Scanned with OKEN Scanner

structural al unui text, de data aceasta *cusăturile* se estompează aproape în totalitate. Acest fapt este cu atât mai evident, cu cât poezia Veronicăi Stefăneț nu face niciun fel de abuz sau nu pare să-și propună o atitudine stilistică exactă, în ciuda omogenității sale interne doar rareori sfidată – autoarea nu se complace nici în contemplări estetice în genul stampelor japoneze, nici în excese temperamentale care să rezulte dintr-o stare de urgență a scrisului, nici în (auto)ironii frapante, nici într-o fragilitate maladivă, nici într-un activism social vitalist, nici în platitudini ce ascund mărci ale unei oralități autentice ori perle de înțelepciune cotidiană... Tot astfel, într-un prezent obsedat de tentative de restructurare, de *conceptualizări* ori de post-umanism, autoarea pare să rămână indiferentă în fața unor astfel de provocări. După cum ea însăși spune la un moment dat, „dacă înțeleg cum funcționează/ mă plictisesc", ca și cum absența unei mize predefinite care să-i ghideze traseul ar aduce cu sine un eșec total. Evident, această atitudine nu este lipsită de riscuri, din moment ce posibilitatea ca această *șoaptă* să se piardă printre atâtea *strigăte* nu este scoasă din calcul.

Totuși, volumul *Scrum* este rezultatul unei priviri sensibile și inteligente fascinate de detalii aparent nerelevante și nespectaculoase, iar poemele care îl alcătuiesc au consistența unor particule de praf care devin perceptibile pe o suprafață doar după o anumită perioadă. A încerca să surprinzi calitatea unui singur poem este similar cu a încerca să trasezi cu degetul o line pe această suprafață încă neatinsă de trecerea timpului. Senzația nu este întotdeauna simultană cu actul lecturii, însă ceea ce rămâne la final este impresia unei discreții incisive, prin care dificila stăpânire a răbufnirii se concentrează în particule disparate de atmosferă domestică de o banalitate insuportabilă: „câtă spontaneitate îmi oferă alcoolul/ câtă muzică trebuie să-mi treacă prin plex/ pentru ca noaptea să devină suportabilă/ de cât curaj am nevoie ca să cer ajutor/ de câtă forță ca să închid din nou toate ușile/ fără regrete".

Scanned with OKEN Scanner

În același fel, „nu mai am/ așteptări/ doar dorințe/ vagi și instabile ca ceața într-o dimineață de octombrie (...)/ mă plictisește până și curajul". O asemenea poezie lasă mai mereu impresia unui gând tăcut, a unor cuvinte nespuse care, în ciuda absenței lor, trasează zgârieturi printre rândurile textului. Nimic nu este, deci, condamnat cu vehemență. Ba mai mult, autoarea pare să refuze instinctiv orice tentativă de supraevaluare a suferinței personale, căci, de fapt, totul ajunge mai devreme sau mai târziu să fie „semi-drame" ori „pseudo-drame". În consecință, provocarea volumului pare să se dea între poetă și propria sa anduranță emoțională în fața unei revolte înăbușite: „tac și-ți ascult respirația/ te sărut pe tâmplă/ ce putem face unii pentru alții mai mult de atât?". Chiar dacă detaliile punctate de textele sale nu ies decât rareori dintr-o zonă trivial-temperată, ceea ce primează este senzația de disconfort, starea de epuizare energetică resimțită la finalul lecturii integrale. În același timp, absența unei reactivități asumate până la capăt se datorează, în ultimă instanță, unui singur verdict: „absurdul devine palpabil/ și apoi nu mai simți nimic". Dar tocmai în acest absurd paradoxal al unei existențe minore, care se sufocă între atâtea drame insațiabile, se află frumusețea acestui debut nu neapărat *îndrăzneț*, însă inteligent, bine dozat și extrem de uman.

Scanned with OKEN Scanner

Despre poezie, „cu eleganța unui protos vătămat”

În urma unui debut în poezie exploziv și cuceritor de machiavelic (volumul *Metode* apărut la Casa de Editură Max Blecher în 2013), Vlad Drăgoi revine în 2015 cu un nou volum, *Eschiva* (Editura Cartea Românească), ce își propune să dinamiteze cu aceeași îndemânare structuri literare îndelung uzitate. Dacă în primul său volum, Drăgoi realizează o poetică *animată* a antisocialului, un soi de *cartoon* autist în care personajele transcend granița empatiei, cu scopul de a pune umanitatea sub semnul larvarului, în prezentul volum avântul său atinge cote mult mai temperate. Interiorizarea liricii pe care o propune poetul nu este, în schimb, o reîntoarcere înspre o formulă a emotivității exacerbate, ci pretextul unui atac subversiv asupra tiparelor tematice ale poeziei.

Ceea ce la suprafață pare a fi un simplu discurs îndreptat împotriva clișeelor evenimențiale, actuala poezie semnată de Vlad Drăgoi ascunde în adâncime un complex inteligent de structuri caustice a căror finalitate depășește simpla denunțare a unor mecanisme deficitare din interiorul corpusului social. Astfel, se devoalează aparenta indispensabilitate a scheletului literar tematic și motivic, catalogându-l aluziv ca o rutină tipică și superficială a unui demers po(i)etic aferent. Un astfel de demers literar îndrăzneț, ce evită (paradoxal?) metalimbajul steril al ochiului critic extrem de academic, folosește ca instrument al deconstrucției sale ipostaze scenice ale banalității, demontând în *perfida* sa inocență aparatul programatic al unei lirici după *rețetar*. Tematica metafizică utilizată pe post de pivot-cheie al demersului poetic (din care se distinge, mai ales, întregul câmp lexical al sufletului) se degradează nu în sensul unei clasice *coborâri în stradă*, ci al

Scanned with OKEN Scanner

unei deconstrucții cinice. Se poate vorbi, așadar, de o inutilitate a marilor teme ale existenței, privite ca un simplu pretext pentru poezie. Ne confruntăm aici cu o literatură care nu se mai face în numele umanității, ci în numele unor *pre-texte* care declanșează literatura. Rezultatul este o poezie care fentează idealurile artei, tocmai prin punerea în metalimbaj a carcasei tematice și artificiale dată de *indispensabilitatea* unor motive literare infailibile. În acest sens, poetul mizează adesea pe false exerciții de victimizare, punând sub semnul ludicului caustic scenarii-clișeu ale empatiei: „dar am mâncat/ și ție îți zic/ că n-am mâncat –/ tu chiar ești ok în suflet la tine/ să ți-l știi cu stomacul gol/ pe băiat?".

Eschiva lui Drăgoi nu este adresată doar *clișeelor* vieții, cât și clișeelor metalimbajului literar. Nu mai vorbim de o emoție care se *autodeclamă*, ci de o emoție autoreflexivă și automutilantă (a se citi *literar auto-deconstructivistă*), apelând la diverse subterfugii de camuflare. Paralele create astfel cu universul sci-fi al jocurilor video ori al filmelor de tip blockbuster sunt cu atât mai evidente, cu cât linia dintre realitatea imediată a scenariilor-tip ale banalului și universul ludic al scenariilor futuriste devine din ce în ce mai fadă: „așteptând îngerul alb/ compun figura/ de protos vătămat/ în luptă – spatele/ drept,/ palma/ larg deschisă, lipită de inimă,/ ochii spre/ suprafața lichidului/ regenerator/ din container!" sau „băiatu care vine pe pietonală de la kfc cu sandviș dublu booster picant în mână/ – cum vine el așa el are cumva/ eleganța protosului vătămat în luptă –/ și este oprit de către cuplu ca să facă/ poze la fericire lângă fântână/ el cu bucurie face". Un lucru asemănător se petrece și în momentul în care se face apel la structuri de limbaj specifice unor personaje celebre. De remarcat, în acest sens, sunt textele a căror sintaxă inversată trădează mărcile maestrului Yoda din *Star Wars*, cu scopul de a marca nu doar superficialitatea unui imaginar mult prea clișeic în banalitatea sa, ci însăși rutina unui limbaj rigid în realitatea pe care o declamă, mimând implicarea în deslușirea unor înțelesuri *providențiale*

Scanned with OKEN Scanner

ale cotidianului: „cânt:/ fată frumoasă cu păr negru./ vezi-mă când stau întins în cadă/ și linia apei limpezi/ fix la inimă e// undele făcute/ de bătaia cu ritm/ pentru tine sunt/ către tine vin;// și ca niște semilune subțiri de elastic/ tot mai mult lungite/ către tine/ către tine ele/ se transmite".

Aparenta afinitate a unei astfel de poezii jucăușe cu lirica poeților din descendența lui Alexandru Mușina pare că se realizează doar pe acest palier al cinismului ce frizează hilarul, deși nici scriitorul optzecist nu poate fi acuzat de absența unui program inteligent în demersul deconstructivist aplicat limbajului poetic. Totuși, atât timp cât la Mușina poeziile care marșează pe metalimbaj sfârșesc adesea prin declamarea și chiar blamarea fățișă a actului po(i)etic în sine, la Drăgoi acest demers este cu mult mai camuflat în straturile evenimențiale ale cotidianului. Un (alt) exemplu remarcabil, în acest sens, preluat din prezentul volum, se fundamentează pe banalizarea strengărească a *traumelor* copilăriei, privite cu detașarea lucid-caustică a *profanatorului* de idealuri supreme ale literaturii: „am ieșit în pauză să jucăm/ pătrățica cu mingea mea/ în față la bunică-mea care era foarte aproape/ de liceu. în alea 10 minute/ dacă mi-ați șutat mingea de 2 ori. apoi/ unul din voi a dat tare/ în josul străzii și am fugit bucuros/ că prind și eu. când m-am întors erați/ toți cu spatele și vă îndepărtați/ încet, fără să mă fi strigat./ se sunase.// iubire de om mai puțină ca atunci/ eu n-am avut în suflet la mine". Din astfel de exemple, poezia lui Vlad Drăgoi marchează, pe lângă un exercițiu inteligent de demontare a unor premise rutinarde ale poeziei, și un teren propice unui moralizator hâtru, care asemenea unui arlechin *industrial* își recompune realitatea și memoria. Unul dintre cele mai inteligente volume ale anului, *Eschiva* semnată de Vlad Drăgoi deconspiră mecanismul literaturii închinate banalului, tocmai pentru a redescoperi fațetele cotidianului în starea sa brut(al)ă, cu scopul de a reconsidera, poate, premisele unei noi poetici.

Scanned with OKEN Scanner

Amparo Dávila și oaspeții ei

M-a bucurat foarte mult să descopăr în ultimii ani, prin volumele de proză scurtă semnate de Mariana Enriquez (*Ce am pierdut în foc*, Editura Art, 2017) și de Carmen Maria Machado (*Corpul ei și alte desfătări*, Editura Vellant, 2018), două voci proaspete, fascinante care împing genul horror-fantastic la un alt nivel de rafinament. La fel de bucuros am fost să descopăr prin prozele lor două modalități inteligente de a pune în valoare atributele prozei *feministe*, valorificând prin crearea unor protagoniste intrigante perspective narative inedite ce plonjează în universuri stranii, îmbinând tenebrele prozei lui Poe cu fantasticul *diurn* al lui Cortázar. Totuși, înaintea acestor voci feminine a mai existat o scriitoare extrem de importantă a cărei operă, din păcate, nu a avut parte de o traducere în română, în ciuda aprecierii sale unanime din partea criticilor de expresie spaniolă: Amparo Dávila. De fapt, privind retrospectiv, putem observa că atât Mariana Enriquez, cât și Carmen Maria Machado, se înscriu în descendența acestei scriitoare care s-a bucurat nu numai de prietenia câtorva dintre scriitorii reprezentativi ai boom-ului latino-american, ci și de aprecierea lor sinceră. Julio Cortázar, de exemplu, căruia autoarea i-a și dedicat câteva proze, îi cataloghează opera drept „Extraordinară!".

Născută în 1928, în Mexic, Amparo Dávila este autoarea a cinci volume de proză scurtă și a patru volume de poezie, publicate de-a lungul celor 92 de ani de existență, fiind adepta unei scrieri alerte și concise care îmbină atmosfera gotică, elementul straniu și fantastic în episoade de psihoză febrilă, cu accente de macabru. Preocupată în special de mecanismele textuale care redau experiența terorii, Amparo Dávila

Scanned with OKEN Scanner

a recunoscut în diverse ocazii substratul autobiografic al multora dintre prozele sale. De altfel, multe dintre textele sale ilustrează experiențele terifiante ale unor femei hăituite de voci ori de prezențe demonice sau care se descoperă pe sine ca piesă a unor dominouri monstruoase ascunse în spatele detaliului cotidian. În ciuda aspectului său destul de frust, lacunar, lipsit de ornamente, proza lui Dávila are stranietatea operelor kafkiene, intensitatea poemelor Sylviei Plath, inventivitatea ludic-coșmarescă a lui Cortázar ori Adolfo Bioy Casares, dar și ceva din absurdul pieselor ionesciene combinat cu atmosfera de mystery à la Maupassant.

Aspectul cel mai intrigant al acestor proze o dă tocmai caracterul său lacunar, prin care autoarea nu își propune să construiască narațiuni compacte, ci mai degrabă să redea stări viscerale, în absența unor detalii concrete care să fixeze desfășurarea evenimențială în cadrul unei imagini percutante. De fapt, povestirile semnate de Dávila nu provoacă neapărat cititorul să-și reconstruiască mental o acțiune, ci mai degrabă să o experimenteze la nivel instinctual. Detaliile sunt mai mereu sărăcăcioase, naratorul se eschivează de cele mai multe ori în fața unor descrieri mai *vizuale*. Prin urmare, imaginile care se desprind sunt întotdeauna *blurate*, evanescente, eliptice, un puzzle cu piese lipsă prin ale cărei fisuri se strecoară spectrul unei terori invizibile. Practic, pentru autoare aceasta este esența pură a spaimei: ceea ce nu poate fi văzut, însă experimentat la un nivel extra-senzorial. Nu întâmplător, în multe dintre prozele sale, prezențele perturbatoare sunt, pur și simplu, definite prin *el*, *ea* sau *ei*, ca și cum confesiunea naratorilor s-ar baza pe un pact prestabilit cu cititorul deja familiarizat cu traumele descrise. Acești *oaspeți* fără chip și, câteodată, fără consistență materială dispar și apar fără motiv, țâșnesc spontan din reverii și își târăsc victimele în coșmaruri.

Cei care nu cunosc limba spaniolă îmi pot urma exemplul citind volumul *The Houseguest & other stories* (în traducerea lui Audrey Harris și Matthew Gleeson,

Scanned with OKEN Scanner

New Directions, 2018), care adună, pentru prima dată în limba engleză, 12 proze din opera lui Amparo Dávila. Nu știu dacă sunt cele mai bune alegeri, dar pot garanta că multe dintre ele, insistând asupra câtorva, precum *Moses and Gaspar*, *The Cell*, *Haute Cuisine*, vă vor certifica talentul unei prozatoare pe care, chiar dacă o descoperim mult mai târziu, merită, cu adevărat, admirația noastră.

Amparo Dávila s-a stins din viață în primăvara anului 2020. Se pare că moartea a venit lin, respectându-i ultima mare dorință – să părăsească lumea, înconjurată de parfumul florilor, de copacii înmuguriți și de cântecul păsărilor.

Scanned with OKEN Scanner

Quijote reloaded

Ne tot plângem de răspândirea necontrolată a tuturor formelor de subcultură care ne-au invadat televizorul, radioul sau rafturile de bibliotecă, de parcă toate acestea ar fi produsul ignoranței, diletantismului ori aplecării înspre divertisment facil ale consumatorului exclusiv contemporan. Uităm însă că, lăsându-ne pradă unui paseism deseori nejustificat, *cultura junk* face parte din realitatea imediată a omului de secole întregi. Partea paradoxală e că acest tip de cultură *minoră* a servit ca mediu optim pentru unul dintre cele mai fascinante personaje ale literaturii universale, în timp ce romanul care îl are în centru este poate prima operă (post)modernă din istoria umanității. Sau cel puțin asta e percepția lui Salman Rushdie despre Don Quijote care servește ca model pentru structura cărții sale, care s-a aflat în 2019 pe lista scurtă a Man Booker Prize.

Quijotte (apărută și la noi în 2021, la Editura Polirom, în traducerea Danei Crăciun) este, într-adevăr, o carte minunată și nu doar pentru că reușește să creeze o replică extrem de convingătoare a personajului lui Cervantes în perimetrul contemporaneității noastre, ci și prin faptul că marchează oarecum, într-o narațiune alertă și profund umană, un fel de summum al obsesiilor tematice ale autorului, trecut prin filtrul unei virtuozități narative impresionante. Altfel spus, *Quijotte* pare a fi punctul de convergență între realismul magic și preocupările pentru forma romanului unei identități naționale manifestate în *Copiii din miez de noapte*, fascinația în fața mecanismelor narative moderne ce jonglează cu reinterpretări ale literaturii orale așa cum se vede, de pildă, în *Harun și marea de povești* și cosmopolitismul unui roman precum *Furie* sau *Casa Golden*.

Scanned with OKEN Scanner

Astfel, pe cât de dinamică și fluidă este textura cărții ce are în centru acest avatar al personajului cervantesc, pe atât de complexă se dovedește structura lui *Quijotte* care își propune să fie un roman hibrid *total*, în sensul postmodern al termenului. Mai precis, Salman Rushdie cuprinde în același perimetru ficțional, reciclând rețete narative prestabilite, un roman de aventuri cu nuanțe picarești, un bildungsroman *on the road*, o cronică de familie, un roman de dragoste vecin cu *soap opera*, o satiră socială, un thriller, un roman de spionaj și un roman SF-fantasy cu *pete* de absurd. În același timp, *Quijotte* este un metaroman ce se scrie odată cu actul lecturii, pendulând în permanență între două universuri concentrice care inversează, pe rând, raporturile de forță între (meta)ficțiune și (meta)realitate, pentru a ingurgita referințe literare, astrologice, ezoterice, cinematografice, medicale, filozofice, dar și concepte ce țin de inginerie, sport, chimie, fizică, psihologie ori media. Toate acestea se dizolvă în scene variate, percutante și savuroase ce surprind fie nașteri miraculoase ale unor persoane care apar din neant, fie scene de un realism *murdar* ce surprind acte de xenofobie ori de violență domestică, fie spații ce funcționează după principiile unei piese ionesciene – Ionescu *însuși* incarnându-se într-unul din personajele acestei odisee. Acest exces aparent intimidant de referințe, concepte și jocuri intertextuale este, de fapt, o trăsătură definitorie atât a protagonistului, cât și a universului în care locuiește sau, mai precis, de care este locuit. Quijotteul lui Rushdie este, deci, produsul unei lumi copleșite de o mass-medie intoxicată de talk/ reality show-uri și teorii ale conspirației, de seriale cathcy și de chick lit, de scandaluri mediatice și de paradisuri artificiale, de personalități ce suferă de vedetism și (falși) profeți ce îmbracă hainele unor influenceri.

În ciuda acestui haos care lărgește și mai tare vidul spiritual al unei lumi aflate în iluzoria căutare a Visului American – apropo, acțiunea se petrece într-o Americă relativ recentă – marile pasiuni își păstrează aceeași

Scanned with OKEN Scanner

puritate romantică, asigurând paralelismul corespunzător între referentul livresc originar și *prezentul* romanului de față. Astfel, noul hidalgo este un comis voiajor de origine indiană consumat de iubirea absolută pentru starul TV Salma R – un *avatar* al lui Rushdie însuși? –; la fel, pasiunea sa pentru televizor coroborată cu pedanteria unui gentelman *de modă veche* se manifestă în discursuri flamboaiante motivaționale ce reciclează formule miraculoase ale fericirii. În același timp, acest Quijotte este un adept tandru al parenting-ului ale cărui principii le folosește pentru a-și ghida fiul mai mult sau mai puțin imaginar – noul Sancho – înspre găsirea propriului adevăr spiritual, fără să conștientizeze că povestea lor este redactată de mâna unui scriitor pentru care, la rândul său, ficțiunea, fie și ea mediocră, este singurul mod de a se salva. Depărtându-se doar la un nivel superficial de structura esențială a personajului cervantesc, protagonistul lui Rushdie bifează acea tipologie a *nebunului* frumos și curat care, inconștient sau nu, înlătură umbrele înșelătoare ale epocii sale *mediatice* cu propriile arme, idolatrizând cu convingerea unui martir idealul frumuseții perfecte ce capătă concretețe tocmai prin forța fascinației sale.

La finalul lecturii, este greu de spus care pare să fie părerea lui Salman Rushdie despre cultura junk a epocii noastre – un rău mai mult sau mai puțin necesar sau inevitabil ori o formă de escapism? De altfel, tendința de a cataloga drept ridicol un personaj care se naște dintr-un context *cultural* pe care autorul însuși îl consideră derizoriu este o consecință firească. Dar, de fapt, asta e adevărata esență a lui Quijotte – un ridicol ridicat la nivel de sublim. Indiferent de epoca sau de spațiul care îi va găzdui viitoarele avataruri.

Scanned with OKEN Scanner

Scena din spatele scenei are la bază crezul în importanța exercițiului critic de dimensiuni reduse, în caracterul său imediat, precum și în rolul său de a sintetiza „la cald" liniile de forță ale discursului artistic actual.

Volumul de față adună în paginile sale o selecție de texte scrise pe o durată de aproape 15 ani, apărute de-a lungul timpului în mai multe reviste naționale (*Poesis International*, *Zona nouă*, *Aplauze*, *Euphorion*), precum și în publicații online dedicate literaturii și cinematografiei (revista *OPT Motive/Ficțiunea*).

Andrei C. Șerban este conferențiar universitar doctor în cadrul Departamentului de Artă Teatrală, Facultatea de Litere și Arte (Universitatea „Lucian Blaga" din Sibiu). Pe lângă articolele publicate în reviste de specialitate, scrie de aproape 15 ani cronică de carte, teatru și film. Este autorul volumului *Respirația cavalerului. Teatralitate și imaginar medieval în lirica lui Virgil Mazilescu*, apărut în 2021 la Editura ULBS, și a două volume de versuri. De asemenea, a semnat traducerea mai multor texte dramatice din limba franceză pentru seria de Antologii Lansman.

EDITURA ULBS

34,00

editura.ulbsibiu.ro

9 786061 220205

Scanned with OKEN Scanner